

حسين فيلالي

السمة والنص الشعري



دراسة



منشورات أهل القلم

حسين فيلاي

السيرة

و

النص الشعري

اسم المؤلف: حسين فيلاي
عنوان الكتاب: السيمة والنص الشعري
النوع: دراسة
الطبعة: الأولى
رقم الإيداع القانوني: 2006 - 3745
ر د م ك: 7 - 6 - 9586 - 9961

كل الحقوق محفوظة لرابطة أهل القلم

ص ب: 764 سطيف

r-a-k--@maktoob.com

مقدمة

بدأت علاقتي بالأدب الجزائري مبكرة، منذ أن كنت في الصف الابتدائي في السبعينيات، حيث كنا نردد في ساحة المدرسة مقطوعات من شعر مفدي زكريا وخاصة من جبلنا، وقسما.

وبدأت هذه العلاقة تنمو، وتتحول إلى صحبة، ومصاحبة في السبعينيات، حيث بدأت دواوين الشعراء الجزائريين، والدراسات النقدية تجد طريقها إلى مكتبتني. وما كان لهذه الصحبة أن تتطور بالشكل الذي حصل، لولا تدخل الدولة آنذاك، إذ دعمت سعر الكتاب، فكان بإمكان الواحد منا أن يشتري ديوان شعر بدينارين، ويشتري مجلدا بعشرة دنانير، أو يشتري جريدة بأقل من دينار. لقد كانت هذه الفترة بمثابة العصر الذهبي للثقافة الجزائرية إذ يلاحظ المؤرخ للثقافة الجزائرية أن نسبة المقرئية كانت في السبعينيات مرتفعة جدا، فقلما تشاهد إنسانا لا يحمل جريدة أو كتابا. وقد انعكست هذه السياسة على الإنتاج الجزائري في كافة المجالات الثقافية شعرا، ورواية، وقصة، ومسرحا.

ولعل الصحافة الجزائرية آنذاك أن تكون من أهم العوامل التي ساعدت على وصول الإنتاج الثقافي إلى أقصى بقعة من الوطن الجزائري.

لقد ظهرت في فترة السبعينيات، وحتى أوائل الثمانينيات بعض الملاحق الأدبية والتي ساهمت -هي الأخرى- في إيصال المنتج

الثقافي إلى القراء، وحركت القرائح، وأشعلت السجال الفكري والنقدي،
فكنا ننتظر وصول الجرائد، والكتب في أقصى الجنوب الجزائري،
وبشوق يضاهي انتظار الطفل لعودة أمه من غياب طويل.

ولا أزال أذكر يوم كنا نضطر إلى السفر مسافة أربعين كيلومترا،
لعلنا نظفر بملحق النادي الأدبي لجريدة الجمهورية، أو جريدة أضواء،
أو الشعب رحمهم الله.

إن هذه العوامل مجتمعة هي التي أدت إلى ازدهار الأدب
الجزائري، وأدت إلى ظهور كوكبة من الشعراء، والقصاصين،
والنقاد، والروائيين ما لبثت أن شكلت طليعة الأبداء الجزائريين.

وبدخولي الجامعة قصد الدراسة تكون علاقتي قد توطدت أكثر
بالأدب بصفة عامة، وبالأدب الجزائري بصفة خاصة، وصارت لي
علاقات شخصية ببعض الكتاب الجزائريين، فكانت تصلني رسائلهم،
وانتاجاتهم باستمرار.

لقد فتحت لي الدراسة في الجامعة آفاقا جديدة، مكنتني من تعميق
قراءاتي للأدب الجزائري من خلال مقياس الأدب الجزائري الحديث،
والمعاصر، فتعرفت على رمضان حمود، والأمين العمودي، سعيد
الزاهري، ومحمد العيد آل خليفة، وعمر بن قدور، وأحمد سحنون،
ومحمد الصالح خيشاش، وأبو القاسم سعد الله وغيرهم من الشعراء
الرواد، بعد أن كنت قد تعرفت على جيل الاستقلال من قبل.

وقد تبين لي أن الشعر العربي في الجزائر شعر أصيل في نشأته،
مرتبط بمناخ الثقافة العربية في المشرق ارتباطا بالفرع بالأصل. إن
هذا الارتباط يظل يلح على ضرورة الانتماء إلى العروبة، والإسلام،

وهذا ما عبر عنه رائد الحركة الإصلاحية في الجزائر بن باديس:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله أوقال مات فقد كذب

ونفس الفكرة نجدها قد ترسخت عند أحد رواد الشعر الجزائري الحديث في الجزائر منذ سنة 1936، وهو الشاعر محمد سعيد الزاهري الذي يقر أن (كل حركة دينية أو أدبية في مصر، لها صداها القوي في هذا المغرب العربي، فلأستاذ المرحوم الشيخ محمد عبده المصري أنصار ومريدون. وفكرة الإصلاح الإسلامي التي كان يدعو إليها، أصبحت اليوم في الجزائر مذهباً اجتماعياً تعتنقه الكثرة الكثيفة من الناس.. وكل أديب كبير مصري له أنصار، وأشياخ في بلاد المغرب العربي... والمطبوعات المصرية تحتل المقام الأول عندنا، وسواء في ذلك الصحف، والكتب، والمجلات. والصحف المغربية لكثرة ما تروي عن مصر، وما تنشر من أخبار تكاد تكون طبعا مغربية لزميلاتها المصريات... إن تاريخ هذه البلاد حافل بالشواهد والبيانات على أن المغرب العربي يرتبط بمصر منذ العصر الحجري بكثير من روابط النسب والحضارة والدين).¹

واضح أن أبيات بن باديس قد جاءت كرد فعل على أولئك الذين كانوا يشككون في انتماء الجزائر إلى الإسلام، والعروبة، وما يؤكد ما نزعم ورود عبارة "من قال" التي تبين أن الأبيات المذكورة كانت

11 - صالح الخرفي - في الأدب الجزائري الحديث - محمد سعيد الزاهري - المؤسسة الوطنية للكتاب.

إجابة عن قول نجهل قائله. إن أبيات بن باديس، ومقولة الزاهري تعتبرهما بمثابة الإعلان الصريح عن انتماء الشعب الجزائري الفكري والأدبي إلى الشرق الإسلامي بعدما كانت فرنسا تدعي انتمائه إلى الغرب المسيحي.

إن فرنسا ومنذ احتلالها للجزائر لم تتردد يوما عن إعلان الجزائر فرنسية L'algerie Française. ولم تكن فرنسا لتؤمن بهذه العبارة (الجزائر فرنسية)، وتقبل بها حتى ولوقبل بها بعض الجزائريين، بل كانت مجرد كذبة من أكاذيبها التي كانت تسوقها في المحافل الدولية، حتى أن الأمم المتحدة عندما عرضت عليها القضية الجزائرية في دورتها الرابعة عشر من سنة 1959، اعتبرت الأمم المتحدة استقلال الجزائر قضية فرنسية داخلية.¹

لقد وجدنا بعض القادة الفرنسيين من أمثال الكاردينال لافيغوري يحددون بوضوح الأهداف الرئيسية لفرنسا في غزوها للجزائر: (علينا أن نخلص هذا الشعب، ونحرره من قرآته، وعلينا أن نعطى على الأقل بالأطفال لتنشئتهم على مبادئ غير التي شب عليها أجدادهم فإن واجب فرنسا تعليمهم الإنجيل، أو طردهم إلى أقصى الصحراء بعيدين عن العالم المتحضر).²

إن من يتأمل هذا التصريح تستوقفه بعض العبارات :
- نخلص هذا الشعب.

2- ينظر يحيى الشيخ صالح - شعر الثورة عند مفدي زكريا

3 - صالح خرفي - الشعر الجزائري - المؤسسة الوطنية للكتاب ص 11

-نحرره.

-علينا أن نعنَى على الأهل بالأطفال.

-ولجب فرنسا تعليمهم.

إن هذه الكلمات تظهر دلالات قاموسية إيجابية هي :

-التخليص

-التحرير

-العناية

-الواجب.

ولكن هذه الكلمات إذا قرأت في السياق الذي وردت فيه، فإنها تكتسب دلالات وظيفية أخرى سلبية، تعبر عن سياسة المسخ، والمحو. مسخ، ومحو الشخصية الجزائرية.

إن القرآن في نظر الاستعمار الفرنسي أصبح يمثل قيذا للجزائريين. وولجب فرنسا تحرير الجزائريين من هذا القيد، وتعليم الأطفال الجزائريين، ولكن ليس التعليم الذي يحررهم من الجهل، وإنما التعليم الذي يمسح عقيدتهم الإسلامية، ولهذا ركز لافيجوري في دعوته على أن ينشأ الأطفال على مبادي ليست هي مبادئ الأجداد. ونلاحظ أنه لم يهدف فقط إلى قطع الصلة بين الأطفال، وآبائهم، وإنما دعا إلى قطع الصلة بين الأطفال، وأجدادهم لأن الهدف كان استئصال الجذور/الأجداد.

إن سياسة فرنسا، وأفعالها البربرية في الجزائر ظلت الهاجس الرئيس للشعراء الجزائريين الذين لم يكونوا مجرد محترفي قوافي، وإنما كانوا يحملون هم بعث حضارة كانت ذات يوم من الحضارات

يقول الطيب العقبى:

عرج على قطرنا وانظر لحالته فحاله اليوم بين الناس تخزينا
يا معشر القوم هبوا من سباتكم طال الزمان وكم غنى مغنينا
ولا سميع لنا منكم وكلكم أصبحتم لقديم المجد ناسينا⁴
ويقول رمضان حمود:

بكيت ومثلي لا يحق له البكا على أمة مخلوقة للنوازل
بكيت عليها رحمة وصبابة وإني على ذلك البكا غير نادم
زفرت عليها امعا من نواظر تساهر طول الليل ضوء الكواكب⁵
واضح أن أسلوب القصيدتين يجنح إلى الخطاب المباشر، القريب
من لغة النثر ويركز على المضمون، أكثر من اهتمامه بالجانب
الجمالي الذي قد يفترض في متلقي القصيدة ثقافة خاصة.

إن شعر هذه الفترة كان قد غير من وظيفته، فأصبح يركز على
المضمون الواضح والفكرة الهادفة. وعلى هذا فإن الباحث عن
جمالية الشكل في هذه القصائد لا يجد مبتغاه، لأن مطلبه- في هذه
الحالة- سيكون مخالفا لمطلب الشعراء.

إننا لم نسق هذا القول لتبرير ما يظهر من ضعف في بعض
القصائد التي قيلت قبل الثورة المسلحة، وإنما نريد أن نوضح هذه
التجارب الشعرية في إطارها التاريخي، ومحيطها الثقافي

⁴المرجع نفسه ص 104

⁵المرجع نفسه-

والاجتماعي وهدفها الرسالي.

ولما كانت القوافي تضيق بالشاعر الجزائري، ولا تسعفه على التعبير عما يجول في خاطره، فإنه -في الكثير من المرات - كان يلجأ إلى النثر (ففي سنة 1928 كتب رمضان حمود يقول: إني لتعروني هزة، وينفطر قلبي، وتتشق كبدي، وأغيب عن رشدي، وأحس بألم شديد يدب بين جوانحي نبيب الموت في الحياة، كلما خلوت بنفسي، ونظرت إلى حالنا الحاضر وقارنت بيننا وبين أجدادنا الفاتحين النبلاء، وتأملت في أعمالهم الذهبية التي خلدت لهم مجدا عطرا في بطون التواريخ، وما آل إليه أمرنا من ذل ومسكنة)⁶

ولعل التركيز على المضمون على حساب الجوانب الجمالية في شعر هذه الفترة التي سبقت الثورة التحريرية ليس مرده - حسب رأينا - إلى ضعف الأدوات الفنية لدى الشعراء الجزائريين، وإنما له ما يبرره تاريخيا ووظيفيا.

لقد عرفت الدولة الجزائرية استعمارا استيطانيا، صليبياء، حاول مسخ الشخصية الجزائرية بأبعادها الأساسية الدينية، واللغوية، والوطنية، فكان أن احتضن الشعر الوطن، والدين، واللغة العربية. ويمكن أن نسمي شعر الفترة التي سبقت ثورة التحرير بشعر الانتماء.

فقد ظل الشعر يحرص على إظهار انتماء الشعب الجزائري لغويا إلى العروبة، وعقائديا إلى الإسلام، وجغرافيا إلى الوطن الجزائري. ومن أجل تحقيق هذا الهدف ظل الشعر يرمم ما هدمته سياسة

لتجهيل التي انتهجتها فرنسا، ويحارب على جبهتين، داخلية، وخارجية. إننا لا نريد في هذا الكتاب أن نؤرخ للشعر الجزائري لأن هناك من هم اقتر منا قد تولوا ذلك، نذكر من بينهم - على سبيل المثال- أبي القاسم سعد الله⁷، وصالح الخرفي⁸. وقد قسم أبو القاسم سعد الله الشعر الجزائري إلى:

- شعر الأجراس 1925 إلى 1936

- شعر البناء 1936 إلى 1945

- شعر الهدف 1945 إلى 1954

- شعر الثورة 1954

وإذا كان أبو القاسم سعد الله قد قسم الشعر الجزائري الحديث على أساس تاريخي وظيفي فليس معنى ذلك أن شعر البناء مثلا قد اختفى من شعر الهدف أو الثورة وإنما يبقى هذا التقسيم مجرد فعل إجرائي، وآلية من آليات البحث التي لا يستغنى عنها مؤرخ الأدب.

أما صالح الخرفي فقد قسم الشعر الجزائري تقسيما تاريخيا موضوعاتيا:

- الشعر القومي

- الشعر الديني

- الشعر الثوري

- الشعر العاطفي

- الشعر الذاتي

7- ينظر أبي القاسم سعد الله- دراسات في الدب الجزائري الحديث

8- ينظر صالح خرفي- الشعر الجزائري الحديث

- شعر ما بعد الاستقلال

إن عملنا في هذا الكتاب يسعى إلى تحقيق هدفين اثنين، أولهما استثمار بعض آليات المنهج السيميائي لتحليل الشعر الجزائري، وثانيهما تطبيق هذا المنهج على قصيدتين من شعر الثورة، إحداهما من الشعر الحر، والأخرى من الشعر الخليلي، حتى نبين كيف أثرت الثورة التحريرية في الدلالة، والرؤيا الشعرية.

مصادر ومراجع

- 1- صالح الخرفي-في الألب الجزائري الحديث - محمد سعيد الزاهري
-المؤسسة الوطنية للكتاب -1986
- 2- يحي الشيخ صالح - شعر الثورة عند مفدي زكريا - المؤسسة
الوطنية للكتاب
- 3 - صالح الخرفي -الشعر الجزائري - المؤسسة الوطنية للكتاب -1984
- 4- أبو القاسم سعد الله -دراسات في الدب الجزائري الحديث -دار الآداب
- بيروت - ط2/1977

السمة

بين التراث العربي القديم والنقد الحديث.

السمة في التراث العربي القديم

العلامة غير اللسانية

إن الباحث في التراث العربي القديم لا يعدم وجود إشارات متفرقة في مظان الكتب هنا، وهناك، يمكن أن يهتدي بها لمحاولة بلورة نظرة بسيطة عن مفهوم العلامة، وإيجاد ما يمت بصلة للممارسات السيميائية عند العرب القدماء حتى وإن بدت له هذه البدايات ساذجة، فإن في بساطتها وسذاجتها ما يبرر فطريتها في الكائن الإنساني الذي نعتبره كائنًا دلتيا.

فمنذ أن وجد الإنسان على هذا الكون وهو يواجه رحلة البحث عن أسرار الدلائل في الكون، (لأن الكون يمثل أمانًا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات، فكل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة، ويدرك بصفته علامة أيضا).⁹

إن إنسان ما قبل الكتابة كان يعطي للعلامات الكونية تفسيرات مختلفة تتحوفي الكثير من الأحيان منحي أسطوريا. هذه التفسيرات، ورغم ما نقول عنها اليوم، وقد لا نرى جدوى لها في بعض الأحيان، فإنها كانت تشبع فضول البحث لدى إنسان ما قبل الكتابة، وتجعله يتواصل مع محيطه، أويتوهم تفسير العديد من الظواهر الكونية التي تحيط به. وحتى وإن كانت تلك التفسيرات، وهمية، خاطئة، فإنها كانت تريحه - على الأقل - من قلق التساؤل.

⁹ بيرس نقلا عن سعيد بنكراد - السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها - مطبعة النجاح الجديدة -

وعلى هذا أسميت هذه العلامات بالدوال المفسرة والتي تشترك فيها كل الثقافات البدائية.

ويمكن اعتبار هذه المرحلة بالطفولة الأولى للثقافات الإنسانية، ذلك أن الطفل في مرحلته الأولى، ومهما كان جنسه، أولونه، فإنه يبدأ بإدراك بعض المحسوسات، ويظل يجهل مبدأ السببية، ولا يستطيع إدراك المجردات التي تحتاج إلى تأويل، ومعرفة، وإمعان العقل.

ومع تطور الزمن، بدأ إنسان ما قبل الكتابة يتدرج في إدراك العلاقات بين الأشياء المحسوسة ويعطيها دلالات، فقد ذكر المقري في نفع الطيب أنه (قيل لأعرابي بم عرفت ربك فقال: البعرة تدل على البعير، والروث يدل على الحمير، وآثار الأقدام تدل على المسير، فسماء ذات أبراج، وبحار ذات أمواج أما تدل على العليم القدير؟).¹⁰

ويمكن أن نستفيد مما ذكره المقري، فنلاحظ في البداية أن الدوال التي استعان بها الأعرابي للتدليل على استنتاجه هي دوال مادية، ليست غريبة عن محيطه (البعرة - البعير - الآثار - المسير - السماء - البحار)، وقد ربط بينها ربطاً منطقياً، مادياً كما تبين هذه الرسمة:

1- الدال: بعرة —————> المندول: البعير

فالعلاقة بين الدال والمندول علاقة مادية لا يمكن الاختلاف حولها ويمكن التحقق منها عن طريق المشاهدة بالعين المجردة.

2- الدال: آثار الأقدام —————> المندول: المسير

¹⁰ - أحمد بن محمد المقري التلمساني - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب - ت -

إحسان عباس - ج 5 - دار صادر - بيروت - لبنان - 1968 - ص: 289

العلاقة بين الدال، والمندلول علاقة مادية طبيعية لا تحتاج إلى التأويل.

3- لسماء + البحار ————— ← المندلول عليه بخلقه وهو العليم التقدير.

إن العلاقة بين الدوال الحسية والمندلول عليه بخلقه هي علاقة انوجد توصل إليها الأعرابي، واستنتجها من خلال توظيف قرائن مادية ذلك أن وجود الموجودات مشروط بوجود اللواجد لها.

إن استدلال الأعرابي بالمخلوقات على الخالق، وعلى المحسوس في مخلوقاته باللموس في ماديته، لا يبتعد كثيراً عما ذهب إليه الفخر الرازي في تفسيره لقوله تعالى (رب العالمين)، فهو يرى (أن علمنا بوجود الشيء إما أن يكون ضرورياً أو نظرياً، لا جائز أن يقال العلم بوجود الإله ضروري، لأننا نعلم بالضرورة أنا لا نعرف وجود الإله بالضرورة فبقي أن يكون العلم نظرياً والعلم النظري لا يمكن تحصيله إلا بالدليل ولا دليل على وجود الإله إلا أن هذا العالم المحسوس بما فيه من السموات والأراضين، والجبال والبحار والمعادن، والنبات، والحيوان محتاج إلى مدبر يديره وموجود يوجده ومرب يربيه ومبق يبقيه فكان قوله "رب العالمين" إشارة إلى الدليل الدال على وجود الإله القادر الحكيم).¹¹

فالأعرابي استعان بخبرته الحياتية، وتوصل إلى قراءة الدلائل المرئية، واستشهد بالحاضر الملموس للاستدلال على المحسوس في الملموس حتى وإن عجز عن تحديد ماهية المحسوس في الملموس،

¹¹ التفسير الفخر الرازي - مج الأول - ج الأول - ذكر الفكر - بيروت لبنان - ط أولى - 1981 - ص

فَعَجَزَهُ عَنْ إِدْرَاكِ الْمَحْسُوسِ فِي الْمَلْمُوسِ إِدْرَاكَ مَا دِيَا لَمْ يَمْنَعَهُ مِنَ
الإقرار بوجوده.

والفعل الذي قام به الأعرابي لا يعدو كونه انطلق من الدلائل
المادية، وربط بين الموجود والواجد، نظر في الملموس، وواصل
إلى المحسوس في الملموس.

ومن يعود إلى القرآن الكريم يجد الكثير من الإشارات الداعية إلى تأمل
وتدبر الدلائل المادية (أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف
رفعت وإلى الجبال كيف نصبت وإلى الأرض كيف سطحت).¹²

وتحرير معنى آيات الغاشية عند الألوسي هو أن الجاحدين من
العرب عندما أنكروا قضية البعث، واستبعدوا، وقوعه من قدرة الله،
خاطبهم "أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت" وأمرهم أن يتدبروا في
ما حولهم، إذ كيف (لا ينظرون إلى الإبل التي هي نصب أعينهم
يستعملونها كل حين كيف خلقت خلقا بديعا معدولا به عن سنن خلق
أكثر أنواع الحيوانات في عظم جثتها وشدة قوتها وعجيب هيأته....
وخصت الإبل بالذكر لأنها أعجب ما عند العرب من الحيوانات التي
هي أشرف المركبات وأكثرها صنعا....).¹³

نرى أن الله سبحانه وتعالى استعمل فعل ينظرون وهو (فعل يرجع

¹² المصحف الشريف - سورة الغاشية الآيات 17/18/19.

¹³ محمود شكري الألوسي البغدادي روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني -

مجلد 29 - 30 - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ص 116.

فروعه إلى معنى واحد وهو تأمل الشيء ومعانيته).¹⁴

بمعنى أن الله خاطبهم بما يستطيعون إدراكه، إدراكا ماديا، وطلب منهم تأمل الدلائل المادية المرئية وهو الخطاب الذي يتكرر في القرآن الكريم (إن في ذلك لآيات للمتوسمين)

ويذهب أحمد ابن فارس إلى أن المقصود من المتوسمين في هذه الآية هم الناظرون في السمة الدالة.¹⁵

والعرب كانت كثيرة التنقل في الصحراء تبحث عن بعير شاردة أو إنسان ضال، أو موضع النجع، وهي في صحرائها اللامتناهية لا بد لها من علامات مادية تهتدي بها كالجبال والنجوم. ومن يعود إلى الشعر العربي القديم لا يعدم وجود شواهد عما نزع. يقول زهير:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن

تحملن بالعلياء من فوق جرثم

جعلن القنان عن يمين وحزنه

وكم بالقنان من محل ومحرم

علون بأنماط علق وكلـة

وراد حواشيها مشاكهة الدم

ووركننا في السوبان يعلون منته

عليهن دل الناعم المتنع

¹⁴. أحمد بن فارس - معجم مقاييس اللغة - المجلد الخامس - تحقيق عبد السلام هارون -

دار الجيل بيروت، ص 444

¹⁵ ينظر المصدر السابق ص: 111

بكرن بكورا واستحرن بمسحرة

فهن ووادي الرس كاليد للفم. ¹⁶

يرسم زهير في هذه الأبيات رحلة الطعائن، ويتتبع منحرجات الطريق، لارتفاعاتها (العليا) وانخفاضاتها (واد الرس)، مهتديا في ذلك بمعالم مادية معروفة كالجبال (القنان: وهو جبل لبني أسد)، والمياه (جرثم: وهوماء بعينه كما يذكر الزوزني) وهو في ذلك كأنما يرسم خريطة لشبكة الطرقات التي تسلكها الطعائن، ويضع عليها علامات مادية ثابتة تغدو للسائرين في النهار بمثابة إشارات المرور بالمصطلح الحديث تبين ضرورات الانحراف إلى اليمين (جعلنا القنان عن يمين وحزنه) وضرورات التوقف:

ولما وردن الماء زرقا جماله

وضعن عصي الحاضر المتخيم ¹⁷

وإذا كانت الجبال والآكام علامات يهتدي بها العربي في النهار وهي إشارات طبيعية، فإن له في الليل علامات أخرى يهتدي بها، وتلعب دور الإشارات الضوئية بالمفهوم الحديث:

يكون بها دليل القوم نجم

كعين الكلب في هب قباع

¹⁶ أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني - شرح المعقولات السبع - دار الكتب المصرية -

1976

¹⁷ - لمرجع السابق.

* والهي جمع هب، وهو الذي يقع، ويطلع في هبوة، وهي الغبار وقع للنجم نجما وقبوعا، إذا ظهر ثم خفي. يحيى عبد الأمير شامي - النجوم في الشعر العربي القديم حتى لولآخر العصر الأموي -

فالعربي كانت له إشارات ليلية وأخرى نهائية يهتدي بها في ظلمات البر، والبحر، وهي التي تصحح مساره (وألقي في الأرض رواسي أن تميد بكم وانهارا وسبلا لعلمك تهتدون)، (علامات وبالنجم هم يهتدون)¹⁸.

يقول بن كثير: (علامات أي دلائل من جبال كبار وأكام صغار ونحوذلك يستدل بها المسافرون برا وبحرا إذا ضلوا الطريق وبالنجم هم يهتدون أي في ظلام الليل).¹⁹

فالنجوم صارت علامات ضوئية يحدد بها العربي موقعه، واتجاه سيره ليلا على خريطة الصحراء و(من هذه النجوم، نجم في الكرة الشمالية من السماء يقال له النجم القطبي، وهويبدوللرائي ثابتا في مكانه فيما تدور من حوله وعلى أبعاد متفاوتة سائر النجوم. هذا النجم الشمالي عرفه العرب باسم (الجدي) بضم الجيم وفتح الدال وتشديد الياء وهو غير (الجدي) بفتح الجيم وتسكين الدال أحد أبراج السماء في الجنوب فاتخذوا منه دليلا في أسفارهم حيثما كانوا في الأرض يعرفون به الجهات لأنه لجهة الشمال. ولقد أشار القرآن الكريم إلي ذلك في قوله تعالى (وعلامات وبالنجم هم يهتدون) فعن قتادة، ومجاهد، عن ابن عباس أنه قال: سألت رسول الله صلى الله عليه وسلم عن النجم فقال (الجدي) علامة قبلتكم وبه تهتدون في بركم وبحركم).²⁰

ولعل طبيعة الحياة الصحراوية هي التي جعلت العرب لا يتوقفون عند معرفة الاستدلال بالنجوم، أو الجبال بل أضافوا إلى ذلك براعة

¹⁸المصحف الشريف - الآيات 16/15 من سورة النحل.

¹⁹تفسير القرآن الكريم - ج2 - دار الشهاب الجزائر.

²⁰يحي عبد الأمير شامي - النجوم في الشعر العربي القديم حتى لواخر العصر الأموي -

دار الأفاق الجديدة بيروت - ط1/ 1982 - ص: 51

أخرى وهي القيافة (والقيافة على ضربين: قيافة البشر وقيافة الأثر، فأما قيافة البشر فالاستدلال بصفات أعضاء الإنسان وتختص بقوم من العرب يقال لهم بنومدلج يعرض على أحدهم مولود في عشرين نفرا فيلحقه بأحدهم... وأما قيافة الأثر فالاستدلال بالأقدام والحوافر والخفاف وقد اختص به قوم من العرب أرضهم ذات رمل إذا هرب منهم هارب لودخل عليهم سارق تتبعا آثار قدمه فيظفروا به ومن العجب يعرفون قدم الشاب من الشيخ، والمرأة من الرجل والبكر من النثيب، والغريب من المستوطن....)²¹

فالقيافة هي إذن ضرب من قراءة الدلائل المادية التي أنتجتها الثقافة العربية ذات الطبيعة الصحراوية، ذلك أن لكل ثقافة - مهما كانت درجة وعيها وتطورها- طرائقها الخاصة التي تتواصل بها مع الكون ومع أفرادها، والقيافة (من خواص ما للعرب وما تفرقت به دون سائر الأمم في الأغلب منها وإن كانت الكهانة قد وجدت في غيرها فان القيافة والزجر والتقاؤل والتطير ليس لغيرها في الأغلب من الأمور...)²²

الدال مادي/المدلول أسطوري:

والإنسان العربي في القديم قرأ بعض الظواهر الطبيعية كدوال لها دلالات وظلال في الواقع، وربط بينها وبين الأفعال، والآثار التي تحدث في محيطه، وراح يبحث لها عن مدلولات مادية، ولما كان يعجز عن إيجاد المدلولات المادية يلجأ إلى تفسيرات غيبية أسطورية، والأسطورة تستعمل (على مستوى أرفع في بعض العلوم الإنسانية

²¹ شهاب الدين محمد بن أحمد الأبهسي - المستطرف في كل فن مستظرف ج2 - تحقيق

درويش الجويدي - المكتبة العصرية - بيروت - 2001 - 147

²² علي بن الحسن المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر ج2، موفم للنشر، الجزائر

للدلالة على تضخيم، لوتحوير للواقع يتم في المخيلة الشعبية).²³

فالأسطورة في الواقع العربي القديم كانت ضربا من ضروب قراءة الدلائل كما كانت في الآن نفسه تسهم في تعزيز وهم التواصل مع الكون، فالجاحظ يذهب إلى أن العرب كانوا (في الجاهلية الأولى إذا تتابعت عليهم الأزمات وركد عليهم البلاء واشتد الجذب واحتاجوا إلى الاستمطار اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر ثم عقدوا في أنسابها وبين عراقيها السلع والعشر ثم صعدوا بها في جبل وعر وأشعلوا فيها النيران وضجوا بالدعاء والتضرع. فكانوا يرون ذلك من أسباب السقيا)²⁴

والشمس في الثقافات ما قبل الكتابة غدت إلهاء، والقمر إلهاء، والكواكب آلهة وهي وحدها التي تتصرف في الكون وتسيره، لذا استوجبت عبادتها، وتقديم القرابين لها، وإقامة الطقوس لها وقد جاء في مروج الذهب (أن أهل مأرب عبدوا الشمس وأن عادا عبد القمر منذ القديم، يثبت ذلك قوله تعالى في سورة فصلت، الآية 41، ناهيا عن عبادة الشمس والقمر: "ومن آياته الليل والنهار والشمس والقمر. لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن")²⁵

²³ ماري زيادة - السيمياء والأسطورة - مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الإنماء

لثقومي بيروت - عدد 38 آذار-1986

²⁴ الحيوان الجزء الرابع-تحقيق عبد السلام محمد هارون-دار الجيل بيروت ص466

²⁵ علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2-مؤلف للنشر، الجزائر

القواميس العربية القديمة ومسألة العلامة:

قاموس العين:

جاء في قاموس العين للخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت 175 هجرية) مادة وسم الموسم: أثر الكي، ويغير موسوم: وسم بسمه يعرف بها من قطع أذن أوكي، والميسم للمكواة أو الشيء الذي يوسم به سمات الدواب، والجمع المواسم، قال الفرزدق:

لقد قلدت جلف بني كليب

قلاد في السوالم ثابتات

قلاد ليس من ذهب ولكن

مواسم من جهنم منضجات

وفلان موسوم بالخير والشر أي عليه علامته. توسمت فيه الخير، والشر، أي رأيت فيه أثرا.... والوسمي أول مطر السنة يسم الأرض بالنبات فيصير فيها أثرا من المطر في أول السنة.... وموسم الحج موسما لأنه معلم يجتمع فيه).²⁶

معجم مقاييس اللغة:

ونقرأ في معجم مقاييس اللغة لابن فارس (ت 395 هجرية) الواو والسين والميم أصل واحد يدل على اثر أو معلم. ووسمت الشيء وسما: أثرت فيه بسمه. والوسمي: أول المطر، لأنه يسم الأرض بالنبات.... وسمي موسم الحاج موسما لأنه معلم يجتمع إليه الناس.... وقوله تعالى (إن في ذلك لآيات للمتوسمين) الناظرين في السمة الدالة.²⁷

²⁶ دار أحياء التراث العربي - بيروت لبنان - ط 1/2001 - ص 1050

²⁷ أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، مج 6، دار الجيل ص 110

معجم أساس البلاغة:

لا نجد الزمخشري (ت 538 هجرية) يفصل كثيرا في مادة وسم فهو يتعرض لمعنى الفعل وسم: وسم دابته بالميسم وسمما وسمه و ما سمة دابته وسمات إيلك. ومن المجاز: وسمه بالهجاء، قال الفرزدق:
لقد قلدت جلف بني كليب

مواسم في السوالف ثابتات

وقال: (الكامل):

إني امرؤ أسم القصائد للعدا

إن القصائد شرها أغفأ لها

وهو موسوم بالخير والشر ومتسم به ومنه: موسم الحاج ومواسم العرب لأنها معالم كانوا يجتمعون فيها... وارض موسومة أصابها الوسمي والوسمي منسوب إلى وسمه الأرض بالنبات.²⁸

القاموس المحيط :

جاء في قاموس المحيط للفيروز أبادي (ت. 817 هجرية)..
والسيمة والسيماء، والسيماء بكسر هـ العلامة، وسوم الفرس تسويما
جعل عليه سيمة... ومن طين مسومة أي عليها أمثال الخواتيم
أومعلمة ببياض وحمرة أوبعلامة يعلم أنها ليست من حجارة الدنيا..

مفهوم العلامة في معجم لسان العرب:

وسم: الوسم كأثر الكي والجمع وسوم... وقد وسمه وسمما إذا أثر
فيه بسمه وكي والهاء عوض عن الواو، وفي الحديث: أنه كان يسم
أبل الصدقة أي يعلم عليها بالكي. واتسم الرجل إذا جعل لنفسه سمة

²⁸المكتبة المصرية - بيروت ط 1/2003 ص 903

يعرف بها وأصل الياء واو. والسمة والوسام: ما يوسم به الدواب،
والجمع الصور والميمم المكواة أو الشيء الذي يوسم به الدواب،
والجمع مواسم، ومياسم.. قال ابن بري: الميمم اسم للآفة التي يوسم
بها، واسم لأثر الوسم أيضا كقول الشاعر:
ولو غير أخوالي أراونا نقيصتي

جعلت لهم فوق العرابتين ميسما

فليس يريد جعلت لهم حديدة وإنما يريد جعلت أثر وسم.)
ولم يخرج معنى الوسم في التفاسير القديمة عما جاء في المعاجم
العربية التراثية، فالفخر الرازي في كتابه المشتهر بالتفسير الكبير،
ومفاتيح الغيب، يذهب إلى أن المقصود بكلمة الوسم في الآية الكريمة
"سنسمه على الخرطوم" هو (أثر الكية وما يشبهها، يقال وسمته،
فهو موسوم بسمة يعرف بها إما كية، وإما قطع في الأذن علامة
له.... ونقول العرب للرجل الذي نسبه في مسبة قبيحة باقية فاحشة :
قد وسمه ميمم منوء، والمراد أنه الصق به عارا لا يفارقه، كما
أن السمة لا تتمحي ولا تزال البتة، قال جرير:

لما وضعت على الفرزدق ميسي.... وعلى البغيث جدعت ثفن الأخطل
يريد أنه وسم الفرزدق والبغيث وجدع ثفن الأخطل بالهجاء أي
ألقى عليه عارا لا يزول، ...) ²⁹

²⁹ تفسير الفخر الرازي - المجلد الخامس عشر - ج 29.30 - دار الفكر - 1401 - 1981

نستنتج مما سبق ذكره:

1- أن الإنسان كائن دلائلي. فمنذ وجوده على هذا الكون

وهو يحاول قراءة ما يصادفه من دلائل مادية، ويسعى

لتفسيرها والتواصل بها، ومعها حسب درجة فهمه، ووعيه.

2- أن المتصفح للقواميس العربية التراثية يجدها تكاد تحصر

معنى العلامة في دلالاتها المادية: الأثر، أو الكي، ذلك أن

العرب في الفترة التي سبقت الدرس اللغوي، والبلاغي،

والفلسفي اقتصرت معرفتها للعلامة على معناها غير

اللساني.

3- إننا قد نوافق بعض الدارسين الحداثيين عندما يتحدثون عن

السمة، ويحاولون إرجاع ذلك إلى أصلها العربي التراثي، مدعين أن

العرب قد عرفوا ما يسمى بالعلامة، من خلال توقفهم عند مادة: وس

م التي تعني في المعاجم التراثية: العلامة، أو الأثر، ولكننا نخالفهم

المذهب عندما يقفون عند هذا الحد، لأن الأخذ بهذا القول، قد يجعل

ظن المتلقي ينصرف إلى أن المعاجم العربية التراثية عندما شرحت

كلمة السمة، إنما كانت تعني بها العلامة اللسانية وغير اللسانية.

ومن يتصفح التراث المعجمي العربي يقف على وجهة ما نزع،

ذلك أن الفكر العربي لم يبدأ يتعامل مع العلامة اللسانية إلا بعد أن

أنتجت اللغة العربية مقولاتها الإبستمولوجية من خلال دراسة

المدونات النصية من قرآن كريم، وشعر قديم.

4- إن العلامة غير اللسانية عند العرب القدماء تنقسم إلى

قسمين:

أ- علامة طبيعية لا تحتاج إلى تأويل:

كالجبال، والأودية، والكثبان، والمياه، والنجوم، وهي تلعب دور إشارات المرور بالمصطلح الحديث، ولنا في الأمثلة التي ذكرنا من القرآن الكريم والشعر الجاهلي ما يدعم هذا الرأي.

ب- علامة مادية عرفية يحدد العلاقة بين الدال والمندلول التواضع:

كالكي، والوسم الخاص بالدواب: ويلعب هذا النوع من العلامة دور التسمية والتعريف، وللتخصيص، فنجد سمة ابل بني فلان (علامة/كي) قد تظهر على الرقبة بينما قد تضع قبيلة آخر علامتها على الفخض، أو الحنك، وقد نجد سمة قبيلة ما هي عبارة عن شق في الأذن من الأمام، أو الخلف، أو قطع جزء منها، وفي المعاجم القديمة (وبعير موسوم: نوسم بسمة يعرف بها من قطع أذن لوكي) (ما سمة دابتك، وسمات إيلك). وفي حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: " أنه كان يسم ابل الصدقة أي يعلم عليها بالكي. "

ولعل في الآيات التي أوردتها الجاحظ في البيان والتبيين منسوبة إلى بعض الأعراب ما يعال ما تذهب إليه:³⁰

بهن من خطافنا خبط وسم وحلق في أسفل الذفري نظم
معها نظام مثل خط بالقلم وقرمة ولست أدري من قرم
عرض وخط للمحليها المسم*

³⁰الجاحظ-البيان والتبيين - نج موفق شهاب الدين - ج3 - دار لكتاب العلمية بيروت -

لبنان - ط. 2003/2003 ص: 60

* الخطاف سمة يوسم بها البعير -الخطب ضرب من الوسم في الفخذ أو الوجه والطعن ضرب من الوسم في العنق.الذفري:الموضع الذي يعرق من البعير خلف الأذن.القرمة سمة فوق الأنف.العرض: ضرب من الوسم عند الفخذ.التطية: الوصف والمسم:المسمى من التسمية(البيان والتبيين :60)

العلامة اللسانية

إن من يعود إلى معجم العين وهو أقدم ما وصل إلينا من المعاجم التراثية يجده يحدد مفهوم اللسان بالعودة إلى مادة ل س ن: (لسن: اللسان ما ينطق.. ورجل لسن: بين اللسن.. واللسان: الكلام من قوله عز وجل وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه (إبراهيم: 4)³¹

فاللسان حسب معجم العين هو المنطوق، والمتكلم به، والمبين.

ولعل هذه المفاهيم اللسان، النطق، التلفظ - الكلام - التبيين - هي التي كان مدارات بحوث اللغويين والبلاغيين، والفقهاء، والفلاسفة، والنقاد العرب القدماء.

والخلاصة أننا لم نعثر في المصادر والمراجع التراثية التي اطلعنا عليها على نظرية عربية قائمة للسمياء بالمفهوم الحديث كما زعم بعض الحداثيين من أن الحضارة العربية قد عرفت (علم العلامة وممارسه الناس في حياتهم واعتمدوا عليه في اتصالاتهم قبل أن يقعدوا قواعده ويضعوا أصوله)³²، ذلك أن وصف فعل ما بالعلمية معناه الإقرار بنضج هذا الفعل إلى درجة استئان القواعد والمفاهيم، الخاصة به. والثقافة العربية - كغيرها من الثقافات الأخرى - كانت بعيدة عن أن تنتج فلسفتها، ومفاهيمها، وطرقها الإجرائية الخاصة بعلم العلامة، وما يؤكد زعمنا هو أن هناك شبه اتفاق بين الدارسين، والمؤرخين لعلم العلامة على أن هذا العلم قد

³¹ أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي - كتاب العين دار إحياء التراث العربي -

بيروت - لبنان - ط. 1/2001

³² محمد كشاش، اللغة والحول، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت ط. 1/2001 ص: 21

ارتبط (بمنبعين اثنين هما العالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير 1857-1913، الذي هو الأصل في تسمية العلم ب(السيمولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندر بيرس 1838-1914- الذي هو الأصل في تسمية العلم ب(السيموطيقا). وقد اقترح سوسير علم العلامة في كتابه (دروس في علم اللغة العام) الذي هو تجميع للمحاضرات التي كان يسجلها طلبته في الجامعة والصادر عام 1916 أي بعد وفاته بثلاث سنوات.³³)

إن هذا القول لا ينفي وجود بعض الممارسات السيميائية غير اللسانية في الثقافات العربية الشفهية كالتواصل بنار* مثلا التي (كانوا يوقدونها إذا أرادوا حربا، وتوقعوا جيشا عظيما وأرادوا الاجتماع أوقدوا ليلا على جبلهم نارا ليبلغ الخبر أصحابهم)³⁴ كما لا ينفي وجود بعض الإشارات المبنوثة في كتب الدراسات اللغوية، والنقدية العربية والتي لها علاقة بموضوع السيميائية كالذي نجده عند الجاحظ مثلا عندما يتحدث عن البيان.

إن هذه الدراسات اللغوية، والبلاغية، والدلالية القديمة كما سماها أعلامها لا يمكن لنا أن نتصرف في إعادة تسميتها في العصر الحاضر، ونسماها بعلم العلامة حتى نثبت أن أسلافنا قد عرفوا علم

³³- عبد الله إبراهيم - سعيد الغانمي - عواد علي - معرفة الآخر - المركز الثقافي العربي - ط2/1996/ص: 73

* يذكر الجاحظ في كتاب الحيوان الجزء 4/5 عدة استعمالات للنار عند العرب منها نار القرى التي كانت ترفع للسفر ولمن يلتصق بالقرى.

³⁴الجاحظ الحيوان ج4، تح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت 1996 ص474

العلامة، وإنما علينا أن نشير إلى أن علم العلامة، وإن استقام عوده مع دي سوسير، وبيرس وممن تلاهما من العلماء، وأصبح علما قائما برأسه، أنتج مصطلحاته، ومفاهيمه، فإنه لم يكن علما منبت الصلة مع ما سبقه من العلوم الأخرى خاصة اللغوية والدلالية، لأن الإبداع البشري لا يأتي من فراغ، وإنما يكون وليد تراكمات ثقافية.

سوسير وعلم العلامة:

إن إنجاز سوسير العظيم الذي اعتبر بحق فتحا جديدا في الدراسات اللسانية الحديثة ما كان ليكون بهذه الإبداعية لولم يقتف أثر الأولين، حتى وإن وجدنا هذا الأثر يختلط بآثار بعض العلوم الأخرى، أويكاد يختفي، ويمحي في منعرجات كثير يكاد الباحث أن يتيه فيها وأن يضل الطريق.

لقد انطلق دوسوسير من الماضي يبحث ويقارن، وواصل المسير حتى انتهى إلى ما انتهى إليه من إنجاز هو الآن بؤرة الدرس اللساني الحديث، منه تبدأ كل المحاولات التجديدية، (ورب مدع يقول: إن بعض تصورات سوسير موجودة عند أسلافه من مثل همبولت وبودان دو كورتوناى. إن ذلك صحيح إلى حد ما ولكن فضل سوسير يرجع إلى وضع المشكلات المطروحة على بساط البحث ضمن إطار عام ومتماسك فضلا عن رفته الأستنية بأول مجموعة متميزة خاصة من المصطلحات التقنية)³⁵.

إن الباحثين الغربيين وعلى رأسهم سوسير لم يترددوا في العودة

³⁵ فريدنان دة سوسر -محاضرات في الأستنية العلة- ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر

- المؤسسة الجزائرية للطباعة-1986 ص 4

إلى الثقافة اليونانية، والإغريقية ينهلون منهما لينطلقوا محصين، ومجددين ورافضين بوعي- وهو عين المنهج القويم- فلا يكاد يخلو كتاب يؤرخ للسميائية في الثقافة الغربية من القول: (أن الكلمة آتية من الأصل اليوناني "sémeion" الذي يعني علامة، وlogos الذي يعني خطاب الذي نجده مستعملا في كلمات من مثل sociologie علم الاجتماع، وThéologie علم الأكيان (اللاهوت)، وBiologie علم الأحياء، Zoologie علم الحيوان، الخ... وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني العلم هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي: علم العلامة، إنه هكذا على الأكل يعرفها "ف. دوسوس".³⁶

لقد تلقف الباحثون الغربيون أراء سوسير، وبيرس، وراحوا يبشرون بها في كل منبر، ويشرحونها حتى تشعبت هذه الأفكار، واختلفت باختلاف الرؤى، والمرجعيات الثقافية، بل تعارضت (لا من حيث النظريات المتنافرة التي تقترحها فحسب وإنما أيضا من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية سيميائية.³⁷

وأمام تشعب الأفكار، واختلف الرؤى، كان من الطبيعي أن تتفرع عن نظرية سوسير، وبيرس السيميائية سيميائيات (فالسيميائية عبارة عن سيميائيات لها فروع ولها انشعاقات ولهذه الاتجاهات مؤسسون وأنصار وقد تركزت الاتجاهات المعاصرة في - سيميائية التواصل - سيميائية الدلالة - سيميائية الثقافة)³⁸

³⁶- برنار توسان - ما هي السيميولوجيا - ترجمة محمد نظيف - إفريقيا الشرق ص: 9
³⁷عبد الله إبراهيم - سعيد الغانمي - عواد علي - معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية

-لمركز الثقافي العربي - ط2/1996/ص 84

³⁸ميشال لوفيه - جان كلود جيرو-لوي بانييه - جوزيف كورتيس - السيميائية أصولها

وقواعدها - ترجمة رشيد بن مالك منشورات الاختلاف - الجزائر - 2002 ص 31

إن هذه السيميائيات المنفرعة عن سيميائية دوسيسير، وبيرس هي في الواقع امتداد لإنجاز للرائدين، سوسير، وبيرس، فهي لا تنتكر للأصل بل تظل مشدودة إلى الجذور مهما حاولت ادعاء الانفصال التام فلقد (أثبت أكثر مصطلحات سوسير وبيرس أولية أنها مفيدة جدا مثل الدلالة والقيمة عند سوسير والأيقونة والمؤشر والرمز عند بيرس).³⁹

إن من يتأمل هذه السيميائيات الجديدة (سيمياء للتواصل -الدلالة - الثقافة) يجدها لا تستغني عن استعمال بعض مصطلحات سوسير، وبيرس، كالدلالة، والقيمة، والأيقونة والمؤشر، والرمز، مما يجعل تأثير الفكر السوسيري والبيرسي في السيميائيات الحديثة جليا لا مرأى فيه. إن السيميائية في عصرنا قد تشعبت، بل صار سيميائيات، وتفرعت اتجاهاتها، وصار لكل اتجاه رائده، فالدارس للسيميائيات مهما كان جنسه، ولغته لا يمكن أن يتجاهل جهد أسماء مثل رولان بارت، وجيرار جينيت وجوليا كريستيفا، وتودوروف، وأمبرطويكو، ويوري لوتمان، وميشال ريفاتير، وغريماس وغيرهم.

والبحث السيميائي في جوهره هو بحث في المعنى، وقضية المعنى شغلت الباحثين العرب وغير العرب منذ القدم ذلك أن (معاني الشعر كانت مجالا لاهتمام علماء البيان والنقد منذ بدء النقد وقبل تدوين الشعر والاهتمام بنقده وبيان ألفاظه ومعانيه).⁴⁰

³⁹ روبرت شولز - السيمياء والتأويل - ترجمة سعيد الغانمي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط1/1994

⁴⁰ محمد زغلول سلام - مفتاح المعاني لأبي بكر الرازي - منشأة المعارف بالإسكندرية
ب ط / ب ط

وإذا كان المعنى هو محمول النص، فإننا سنتجاوز في هذا الكتاب دراسة معاني الكلمات منفردة، والذي هو من اهتمامات علم المفردات، كما لا نقف عند دراسة الجملة التي هي من اهتمامات اللسانيات، وإنما سنهتم بالبحث في معاني النص، الذي هو أحد اهتمامات السيميائيات، لأننا نعتقد كما اعتقد من قبلنا رولان بارت: (أن جزءا كاملا من البحث السيميولوجي المعاصر مرده بدون انقطاع إلى مسألة الدلالة، فعلم النفس والبنوية وبعض المحاولات الجديدة للنقد الأدبي كل ذلك لا يدرس أبدا الواقعة إلا باعتبارها دالة وتفترض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميولوجيا)⁴¹

واللجوء إلى السيميولوجيا معناه الانخراط في فعل التأويل، أي محاولة التقبض على معنى من معاني النص المحتملة، وهو ما يعني الإنفراد بالنص في غياب مؤلفه، ودون إذنه، ذلك أن الناص عندما يضع نقطة النهاية، فإنما هو يوقع ميثاق استقلال النص، ويصبح مجرد قارئ كباقي القراء الآخرين، (وبعبارة أخرى، عندما يتم إنتاج نص ما لا لكي يقرأه قارئ بعينه بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء، فإن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته هو، بل وفق إستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية، باعتبارها موروثا اجتماعية).⁴²

فالنص حسب إيكو عندما يستقل عن كاتبه، فإنه يؤول حسب رغبة

⁴¹ - لمبارك حنون دروس في السيميائيات دار توبقال المغرب ط1 1982 ص 74

⁴² لمبرطويكو - التوليد بين السيميائيات والتفكيكية - ترجمة سعيد بنكراد - المركز الثقافي

ما، ليست هي بالضرورة رغبة المؤلف. إن استقلالية النص يجب ألا تفهم بالمعنى الذي يعني القطيعة، ذلك أن روح المؤلف تظل تسري في أعماله، لا تفارقها، حتى ولو فارقة للروح الجسد. إن استقلال النص هنا هو انفصال فيه اتصال، فالنص مهما اكتسب شخصيته المادية يظل ينتسب إلى صاحبه، يحمل جيناته الوراثية، الثقافية، والنفسية، والاجتماعية والتي ستظل تسري في أنسجته إلى الأبد.

إن الأفراد بالنص يعني محاورته، والإنصات إليه. لكن كيف نحاور حروفا صماء؟ وهل يجيد النص الكلام في غياب صاحبه؟

إن مارتن هيدجر قد أجاب عن هذا السؤال في معرض حديثه عن قصيدة جورج تراكل، مساء شتائي، وذلك حين ذهب إلى أن (الكلام متكلم - بضم الميم وكسر اللام - *⁴³ la parole est parlante)

إن النص يتكلم لغته الخاصة، إنه يشير، ويرمز، (فإذا كان لابد لنا، إذن أن نبحث في التكلم، في الكلام حيث كان تم التكلم، ينبغي أن نجد ما هو متكلمًا خالصًا) (محضًا) وهذا المتكلم *le parlé* المحض هو القصيدة.⁴⁴

أنا سنستعين في هذا الكتاب بالمنهج السيميائي، مع علمنا أن اعتماد منهج واحد يظل عاجزًا على اكتشاف طاقات النص للمضمرة. وقد يجنح الدارس إلى أعلاء صوت المنهج على صوت النص، فيسقط في الانتقائية، ويظل يجري وراء ما يخدم رؤيته، منهجه،

* ما بين عارضتين هومن بإضافتنا.

⁴³ مارتن هيدجر - إشاد المنادى - ترجمة بسلم حجار - المركز الثقافي العربي - ط 1 /

1994 - ص 8

⁴⁴ المرجع نفسه - ص 10

ويعزز فرضيات منهجه، وإن كنت أرى أن لا أحداً، ينجون هذا الفعل، ولا أستثني نفسي ذلك أن القراءة تخضع لعدة عوامل معقدة كما أشار ليكون من قبل، منها الرغبة الشخصية، والرغبة هنا لا تنجمن إملاءات الذات للقراءة النفسية الواعية، واللاواعية، والاجتماعية، والأيدولوجية، (وحيث أن السيمياء هي دراسة الشفرات والأوساط فلا بد لها أن تهتم بالأيدولوجية وبالبنى الاجتماعية- والاقتصادية وبالتحليل النفسي وبالشمعية وبنظرية تحليل الخطاب)⁴⁵

وإذا كان من الجائز للفصل بين هذه الاتجاهات السيميائية الثلاثة (التواصل- الدلالة- الثقافة) على مستوى التنظير، فإنه يصبح من الصعب رسم حدود واضحة بين هذه الاتجاهات حين يتعلق الأمر بالتطبيق على النصوص الأدبية، ذلك أن النص الأدبي له حمولة ثقافية واجتماعية، ونفسية، وهوىضم دلالة ما، وقد تكون وظيفته اتصالية بشكل من الأشكال. وعلى هذا، قد يجد السيميائي نفسه في التطبيق يجمع بين هذه الاتجاهات في دراسة واحدة. لقد اعتمدنا في هذا الكتاب على ذوقنا في البداية ثم حاولنا استثمار بعض المعطيات السيميائية منطلقين من أن الشفرات اللغوية حين تدخل في تشكيل النص، فإنها تنمرد على المعنى المعجمي، أو تنزاح قليلاً، وتكتسب بذلك معنى نصياً ليس هو بالضرورة المعنى القاموسي الأصلي.

⁴⁵ روبرت شولز - المرجع السابق ص 15

أسئلة النص

أسئلة الشعر

رؤية القصيدة. / وقصيدة الرؤيا:

(لكن ما يدوم يؤسسه الشعر.)

الشاعر هولدرلن/⁴⁶

⁴⁶مارتن هيجر، إنشاد المنادى، ت. بسلام حجار، المركز الثقافي العربي - ط1994 ص53

تطمح هذه المقاربة إلى إضاءة جوانب نصبها لا تزال مجهولة في أسئلة الشعر، أوعلى الأقل لم يعرھا النقاد الاهتمام اللازم- حسب رأينا - رغم مركزيتها في أسئلة القصيدة.

لقد ألقينا أغلب النقاد يتحدثون عن رؤية القصيدة ويتحاشون الخوض في قصيدة الرؤيا، "إنهم يتحدثون في المضمون متناسين أننا باستسلامنا لإغواء التطويل المضموني نحكم على أنفسنا بأن لا نغادر التقليد الذي لا يرى في الكلام إلا التمثيل la representation".⁴⁷

والفرق واضح وبيّن بين رؤية القصيدة، وقصيدة الرؤيا.

فالأولى هي رؤية بصرية مادية تقف عند حدود التسجيل الخارجي للمدركات، أوهي نقل للأحداث لا غير، أوتعبير عن الذات في أضيق أبعادها، بينما تطرح قصيدة الرؤيا أسئلة عميقة من خلال استبطانها للمحسوسات، وتفاعلها معها، فهي لا تكتفي فقط بالمرئي من التجربة، ولا تنقله بشيء من التحوير، ولا تغرق في الحديث عن الذات، وإنما هي تتعدى ذلك إلى إعادة تشكيل إحساسها بالمرئي، وتقترح قراءتها للوقائع، وبناءها للأحداث من خلال النظر إليها من زاوية خاصة غير مكر وره، تعيد فيها الذات الشاعرة ترتيب الأشياء كما تراها، أوتسمعها هي في المقام الأول، وتحسها في المقام الثاني، هي إذن رؤيا بإحساس، وإحساس برؤيا، إنها بكل بساطة قصيدة السؤال، قصيدة للكشف، قصيدة الحلم، وهي في الأخير كلام متكلم كما يقول مارتن هيدجر، لذلك نحاول في دراستنا أن نقبض على:

⁴⁷- مارتن هيدجر - نفس المرجع.

1- حلم القصيدة، وعن سر التكلم في كلام القصيدة وأن لا نفد عند المباح من القول، والمصرح به من المعاني (فما ينبغي البحث عنه إذن يجب أن يكون في شعرية الكلام المتكلم *la parole parlée*)⁴⁸.

2- فلسفة الحلم الذي يصاغ بواسطته الكلام الشعري.
إن قصيدة للرؤيا هي إذن قصيدة المر، قصيدة الحلم وهي فوق ذلك إحساس عميق بالوجود قبل أن يتحول هذا الوجود إلى كلام متكلم في فلسفة القول الشعري، وفي شعرية الكلام.

وعلى فلسفة الشعر أن تتولّى خلف ظلال الصورة الشعرية، تلبسها، وتتصهر في نسيج الكلمات، وتذوب في البنية الشعرية، ذلك أن الشاعر عندما يفلسف الأشياء فإن معاني اللغة المتدولة تضيق به، ولا تسعفه على التعبير عن رؤيته الفنية ولا يرضى عما هو مكتشف من المعنى، وما هو مكشوف من الأساليب فيضطر إلى التعمية فيرتاد عالم الرمز، والاستعارة وينحرف - عن قصد - عن الدلالات المتواضع عليها، ويخرق العرف اللغوي، وينهج - بوعي - غير نهج الأساليب المتدولة من قبل.

فلسفة القول الشعري:

يبدأ التفلسف بالنسبة لأرسطوب⁴⁹ دهشة.
والدهشة هو انفعال الذات وحيرتها إزاء موقف أو مشهد ما، فالتفلسف بهذا المعنى هو انخراط في أسئلة لماذا؟ وكيف؟ كما

⁴⁸ - مارتن هيدجر - نص المرجع .

⁴⁹ محمد الزايد - المعنى والحلم ص: 57

يذهب إلى ذلك الفيلسوف محمد الزايد.

وهكذا يبدأ ميلاد قصيدة الرؤيا من لحظة حدوث دهشة ما تقود
الشاعر في النهاية إلى صياغة أسئلة:

- ماذا؟

- وكيف؟

- وما؟

إن دهشة الشاعر تقود إلى إنتاج سؤال الكيف والماذا أما دهشة
القارئ فإنها تقود إلى محاولة صياغة أجوبة- ليست نهائية-لمعنى
الماذا، والكيف الشعريين وللتين تقودا في النهاية إلى البحث في
حركة المعنى، وفي فلسفتها.

وهنا فرق آخر بين قصيدة التمثيل التي تبقى في حدود المحاكاة
وقصيدة الرؤيا، التي تعيد بناء الأشياء وفق فلسفة خاصة، تغوص في
أعماق الوجود، تقترح أسئلة، وتحاول الإجابة عن أسئلة تراها
مركزية في النص، وتعيد صياغة أخرى بلغة تأتي معها القصيدة
غير مألوفة في تراكيبها، وغير مسبوقة في دلالاتها، تخالف
المتعارف عليه من الرؤى، وتتجاوز المكرور، والمنجز من القول،
والمعاني فتنتج صوتها، وتبني رؤيتها الخاصة.

فلسفة القول الشعري، هي إذن أسئلة النص الكبرى، صيغت بلغة
شعرية تتعدى دلالات الألفاظ الأولى، أو المعاني المطروحة في
الطريق بلغة الجاحظ.

ولعل من أبرز المقولات الجاحظية* التي أثارت جدالا واسعا بين النقاد العرب مقولة ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي... إنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإما الشعر صناعة وجنس من التصوير).

وهي من النصوص النقدية التي تناولها العديد من النقاد العرب، واختلفوا في تفسيرها، ولعل مرد هذا الاختلاف يعود إلى طبيعة فكر الجاحظ ذلك أن (كل شيء معقد للغاية في آثار هذا الكاتب العجيب... فعلى النقد الحديث تقع تبعة التبصر والتدبر في هذا التشابك في الأفكار والآراء والأحاديث المتناقضة حيث لا دليل يقود خطى الباحث المتطلع للفهم، والفهم وحده).⁵⁰

وطبيعي أن يتباين فهم النقاد العرب لمقولة المعاني مطروحة في الطريق، ويختلفون في شرحها بل يكتنف شروحهم بعض الغموض، (وقد يقع هذا الغموض أحيانا حتى في الحالات التي يفهم فيها النص المعروف أمامنا ويتوصل إلى استخلاص تفسير مفهوم في الظاهر وهذا ما نعدّه نتيجة ذات قيمة إذ نستشعر من وراء النص هدفا خفيا أو فكرة مسبقة أو إشارة مغلفة يستحيل كشفها إلا إذا بنينا الفرضيات التي قد تقبل بتحفظ ولكنها على كل حال غير مرضية تماما).⁵¹ ففي حين يعتبر عبد المالك مرتاض مقولة المعاني مطروحة في

* فصلنا هذه المقولة في كتابنا السمة في التراث العربي القديم والذي نرجو طبع قريبا.
⁵⁰ شارل بلا - الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء تر إبراهيم الكيلاني - ديوان المطبوعات

الجامعية الجزائر ب.ط.ب.ت ص 15

⁵¹ شارل بلا - نفس المرجع - ص : 13

الطريق (نظرية نقدية مبكرة في تاريخ النقد العربي وأن الأيلام لم تستطع
إيلاءها بما كرت، فإذا هي كأنها من نظريات النصف الثاني من هذا
القرن، فهي إذن كأنها ولدت قبل أوانها بما لا يقل عن عشرة قرون).⁵²
فإن أدونيس يذهب إلى حد تحريفها والتقول على صاحبها حين
زعم ("أن المعاني" ليست "مطروحة في السوق" كما عبر الجاحظ،
ليست في الأشياء والوقائع قبلها ثم تأتي الألفاظ لكي تكون لها "أنية"
أو "كسوة" أو "خدما").⁵³

ولم يقف عبد المالك مرتاض عند وسم هذه المقولة بالنظرية
النقدية المكتملة، بل راح يقارن مقولاتها بمقولات أحد المنظرين للغة
الشعرية في العصر الحديث فيبين (كيف يلتقي جان كوهن، وهوناق
من أصحاب المدرسة النقدية المعاصرة مع أبي عثمان الجاحظ على
الرغم مما يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات).⁵⁴

وهناك فرق - حسب رأينا - بين معاني الطريق، ومعاني السوق،
فالأولى مشاعة بين الناس، تنمرد على الملكية الخاصة، بينما تبقى
معاني السوق منغلقة على المنظومة التي أوجدتها، وهي مخصوصة
بفئة تحكر مفرداتها، وتتصرف في لغتها، كما تتصرف في سعر
السلع المعروضة في السوق.

والمعاني النصية تكمن قوتها، ومتعها في تمنعها عن احتكار

⁵² عبد المالك مرتاض - بنية الخطاب الشعري - دار الحداثة - لبنان بيروت ط 1 - 1986

⁵³ أدونيس - مقدمة ديوان صلاح مستقيته - الوجود النمية - دار الأدب بيروت لبنان ط 1 1983

⁵⁴ عبد المالك مرتاض - بنية الخطاب الشعري - ص: 17

المحتكرين مهما أوتوا من علم أو ادعوا من وهم امتلاك الحقيقة للنصية.
وحسب رأينا يجب ألا نأخذ لفظة المطروحة في الطريق على
المعنى السلبى فنجعلها مرادفة للابتذال، أو المهمل، وإنما يجب أن
نفهمها على معناها البسيط (أي الملقاة على الطريق) بحيث يمر عليها
جميع الناس دون الالتفات. إلى معناها العميق حتى يأتي المبدع بحسه
المتميز، فيلتقطها، وينقلها من معاني الطريق إلى معاني النص.

إن أبا عثمان يتحدث هنا - حسب رأينا - عن المعاني العارية قبل
أن تلبس ثوب اللغة الفنية، أو بمعنى آخر عندما تكون المعاني مجرد
خام في حالتها الطبيعية الأولى المشاعة بين الجميع، يدركها المبدع،
وغير المبدع ولهذا قال: الشعر صناعة.

وأن يكون الشعر صناعة معناه أن تتوفر في الصانع الموهبة
والقدرة الفنية، وأن توفر له المادة الأولية.

ولعل الجاحظ هنا أن يكون قد تأثر بمقولة أرسطو* (إننا متكلمون
الآن في صناعة الشعر وأنواعها).

فالجاحظ يفرق هنا بين معاني النص الخاصة، ومعاني الطريق
العامة. فالنخيل، والشرفات، والعيون، وحركة القمر مثلا نعرفها
جميع الأمم، العرب منها، والأعاجم، غير أن ما يميز المبدع عن
غيره من الناس هو قدرته على إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء،

* يذهب جمال الدين بن الشيخ إلى حد الجزم بأن (النقاد العرب يقصدون بالصناعة نص
المعنى المتضمن لدى أرسطو فهم يستعملونها بالمعنى الحرفي للمصطلح....) جمال الدين بن
الشيخ لشعرية العربية - ترجمة مبرك - محمد الوالى - محمد لوراغ - دار توبقال للنشر -

والجمع بينها، وهو القادر على إدراك مواقع، وإيقاع الكلمات، ونقل المعاني العارية من وضعيتها الأولى الساكنة إلى وضعيتها المتحركة، أي نسجها في صورة فنية تنقلها من معاني الطريق العامة إلى معاني النص الخاصة كما فعل الشاعر السياب:

عينك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
إن الفنان البارع هو الذي لا يقف عند المعاني المشاعة بين الناس
بل يلتقط هذه المعاني المطروحة في الطريق ويلبسها أثوابا تبدمعها
للقارئ جديدة (ثوب للنص) لأن ما هو مطروح في الطريق هو في
الحقيقة المادة الأولية لصناعة الفن.

والفنان هو الذي يسمو بلغته الفنية عن اللغة المشتركة (المعاني
المطروحة في الطريق) ويخرجها مخرجا يكسبها سحر القول فيحقق
بذلك (بلاغة التصوير).

وقد يمر الواحد منا على غابة من النخيل وقت السحر، وقد
تصادفه عيون جميلة في حياته، ولكنه قد لا يدرك العلاقات بين هذه
العناصر كما أدرها الشاعر السياب بل قد تبدل للكثيرين منا أشياء
متنافرة لا تربطها علاقات خفية ولا ظاهرة. والشرفات تمتلئ بها
المدن الحديثة التي نقطنها، والقمر يطلع ويغيب على مدار السنة دون
أن نلتفت إلى العلاقة الباطنية الموجودة بين هذه الأشياء كما التفت
إليها السياب في رائعته أتشودة المطر:

عينك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
فالعلاقة بين النخيل، والعيون، ووقت السحر تبدولنا نحن
اعتباطية، متنافرة، إن لم نقل عبثية لأننا عاجزون على إدراك

المشترك بين الأشياء كما أدركه الشاعر المبدع. فلأن الشاعر قال: عيناك غابتا نخيل وسكت، أوقال أوشرفتان وسكت لما كان في قوله إبداع حقاً، ولكنه شرط هذا التشبيه بزمان محدد، فالزمن هو الفاعل في تحديد الصورة وهو شرط تحقيق جما ليتها، وهو - أي الزمن - هنا عبارة عن المفتاح الدلالي للصورة.

والإبداع الشعري - حسب رأينا - هو محاولة الاقتراب من الإجابة عن إحدى أسئلة الكيف؟ أو لماذا؟ أو ما؟

إن هذه الإجابة حينما تتعلق بالشعر لا تحتاج إلى لغة فلسفية، وإنما إلى لغة شعرية تتسج صورة هذه الأسئلة ببراعة، وتعطيها شكلاً خاصاً له سحره المتفردة، سحر الفن الذي لم يسبق أن انخرط فيه المتلقي، ولم يعهده من قبل.

وإذ ترتفع اللغة بالإبداع إلى مستوى السحر الذي لا ينجلي مفعوله بانتهاء القراءة الأولى، والثانية، والثالثة.. فإنه يتم عندها تحقيق شرط الدهشة الأدبية التي تتجدد بتجدد زمن القراءة.

قصيدة الرؤيا هي نص الجوهر الذي لا تبليه الأيام، ولا يستفد معانيه الزمان، هي سحر يصعب على القارئ البرء منه، لأن مفعوله يتجدد بتجدد مقاربة القصيدة .

شعرية الكلام:

نعيد هنا صياغة السؤال الذي طرحه الشكلاونيون وهو: ما هو الشيء الذي يجعل من نص ما نصاً أدبياً؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تبدو في ظاهرها أنها قد حسمت مع الشكلانيين الروس، غير أن المتأمل لطبيعة المناهج النقدية المتغيرة

- والذي هوسر حيويته - يدرك أن السؤال سيظل موقلاً إشكالياً،
خلاقياً بين المدارس النقدية المختلفة، ويمرر هذا الزعم طبيعة الألب
نفسه الذي يستعصى على التقنين والتحديد الصارمين، ويتمرد على
قولته في أشكال ثابتة.

فاللسان إذن هو- في جميع الأحوال- مدار عملية القول الأدبي
(الشعري، أو السردي...) وهوشكل لا يمكن إفراغه من كل معنى،
والإقتلناه، فالحروف كما يقال كائنات والمعاني روحها، وفصل
الروح عن الجسد معناه هدم البنية وإيداع معانيها ظلمات القبر.

وحسب رأينا فإنه يمكن حصر هذا الخلاف وتضييق المسافة
الفاصلة بين الآراء، ذلك أنه لا يمكن التعبير عن أي مضمون دون
لغة، كما لا يمكن أن نتصور شكلاً لا يحمل مضامين.

فما يجعل من نص ما نصاً أدبياً حسب رأينا:

1- لغته التي تميزه عن بقية النصوص الأخرى (النص
القانوني- الاقتصادي...).

2- خصوصية الجنس داخل الحقل الأدبي (شعري، قصة رواية
مسرح).

3- العرف الأدبي داخل المجموع المنتجة والمستهلكة للنص
الأدبي في زمن ما.

وإذا كانت خصوصية الجنس، والعرف الأدبيين تعتبران من
العناصر المتغيرة بتغير الزمان، فإن اللسان يعد من العناصر الثابتة
والمشتركة بين العصور، وهومدار عملية الإبداع الأدبي. فما زلنا
نتواصل إلى الآن مع قصيدة لعنثرة والمنتبي، وقد نظرب لها رغم

بعد المسافة، وتغير الزمان، والمكان وتقدم المعاني.

لقد اخترت قصيدة "التأثر" للشاعر محمد الصالح باوية و"الذبيح الصاعد" للشاعر مفدي زكريا، لأنني اعتبرهما -إلى حد ما وبقدر متفاوت- قصيدتي رؤيا.

فالأولى تطرح فلسفة الثورة من خلال طرحها لمسألة التغيير الدلالي لوظائف الأشياء، والثانية تطرح فلسفة الثورة من خلال طرحها لمسألة الموت.

فالقارئ قد لا يستسيغ ثنائية الذبيح /الصاعد إذا بقي رهين ما تطرحه قصيدة التمثيل أي المحاكاة، لأن ذلك سيظهر تعارضا بينا بين الذبيح الذي هو تعدل الحركة، والصعود الذي هو فعل، وحركة، ونشاط، وارتقاء.

ولا يستقيم المعنى إلا بقراءة القصيدة على أنها قصيدة رؤيا، وبالتالي البحث في خلفياتها الفلسفية وبنياتها الإحالية.

المصادر والمراجع:

1 مارتن هيدجر - إتشاد المنادى - ت. بسام حجار - المركز الثقافي العربي - ط 1994. ص 53

2 مارتن هيدجر - نفس المرجع.

3 مارتن هيدجر - نفس المرجع .

4 محمد الزايد - المعنى والعدم - بحث في فلسفة المعنى - منشورات عويدات - بيروت لبنان - ط 1 - 1975 - 57

5 الحيوان - تح عبد السلام هارون - ج 3 - دار الجبل بيروت ص 1132/131

6 شارل بلا - الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء تر إبراهيم الكيلاني -

ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ب. ط ب، ص 15

7 عبد المالك مرتاض - بنية الخطاب الشعري - دار الحداثة - لبنان بيروت -

ط. 1 - 1986

8 أدونيس - مقدمة ديوان صلاح ستيتيه - الوجود النمية - 17 دار الآداب

بيروت لبنان ط. 11983

9 عبد المالك مرتاض - بنية الخطاب الشعري - ص: 17

10 أرسطو طاليس - في الشعر - تح شكري محمد عباد - الهيئة المصرية

العامّة للكتاب - 1993 ص 29

الثورة وتغير الدلالة

الثورة وتغيير الدلالة:

في مفهوم الثورة

يرى محمد مندور أن أدب الثورة هو الأدب الذي يظهر بعد أن تشتعل الثورة وتحقق أهدافها، فيغير من اتجاهه ووظيفته⁵⁵.

فالثورة حسب مندور تغير من اتجاه الشعر وفي وظيفته. فالشعر إذا يعتنق فلسفة الثورة يتخلى - مؤقتاً - عن الكثير من أعراسه، ويغير من معجمه اللغوي ورؤيته للحياة، ويتولى مهمة التحريض والدعوة إلى الثورة والتمرد، "التمرد هو الوقوف ضد السلطة الحاكمة"، وهو أيضاً لرفض للعارم للوضع الإنساني كما يقول بول فولكيه.⁽⁵⁶⁾

ويكاد التمرد عند مفدي زكريا، ومحمد الصالح باوية لا يختلف كثيراً عما نجده عند "بول فولكيه" فهو رفض للسلطة الاستعمارية الحاكمة، وللوضع المزري للشعب الجزائري، فالرفض والتمرد سمتان بارزتان ومميزتان لشعر مفدي زكريا، ومحمد الصالح باوية.

هذا الرفض الذي نجده يظل ينمو شيئاً فشيئاً تغذيه الأحداث المأسوية التي مر بها الشعب الجزائري من جهة، وإجحاف المنظمات الدولية في حق الشعب الجزائري من جهة أخرى "ففي دورتها الرابعة عشر من سنة 1959، اعتبرت الأمم المتحدة استقلال الجزائر قضية فرنسية داخلية"⁽⁵⁷⁾ فصدم هذا القرار الشاعر مفدي

(⁵⁵) محمد مندور - ثورة الأدب - نقلاً عن إبراهيم رملي - لورق في النقد الأدبي - دار

الشهاب ط 1985/1، ص 37

(⁵⁶) يحيى الشيخ صالح - شعر الثورة عند مفدي زكريا - دار البحث المنشوية ط 1987/1

⁵⁶ يحيى الشيخ صالح - المرجع السابق

زكريا، وأحدث لديه خيبة أمل.

هذه الخيبة التي نجدها تتحول إلى رفض عارم:

لا نرتجي العزل من قوم معاصرة خير البرية منهم غير منتظر
ولا يكتفي الشاعر مفدي زكريا بالرفض بل يتعداه إلى اتخاذ
القرار، فيعلن ضمناً عن الاهتداء إلى الوسيلة المؤدية إلى نيل
مبتغاه، ومبتغى الشعب الجزائري وهي الثورة المسلحة، ويوظف
لذلك أحد رموزها وهو الدم الغالي:

مصيرنا بالدم الغالي نقرره

في محفل الموت لا في عقد مؤتمر

فالمصير إذن حسب مفدي زكريا لا يتقرر كما تتوهم فرنسا في
المحافل الدولية المتأمرة على الشعوب الضعيفة، وإنما في مكان
آخر يصبح فيه الدم الغالي الجزائري المالك الوحيد لسلطة الإقناع:
قسما بالانزلات الماحقات

والدماء الزاكيات الطاهرات

والهنود اللامعات الخافقات

في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أومعات... (58)

فالمعجز الجزائري له مكانة خاصة عند الشاعر مفدي زكريا فهو دم طاهر،
زكي جدير بأن يقسم به، والقسم لا يكون عبثاً إلا بعظم الأشياء،
والأمور.

⁵⁸ - مفدي زكريا - الذهب المقدس - المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر - ط 2/1991 ص 71

القراءة الجيوسياسية:

ينفتح النص الشعري "الثائر" في ظاهره على قراءة للأحوال الجوية للوطن (دمدم الرعد)، وفي باطنه يرمز إلى قراءة للمناخ الجيوسياسي للجزائر آنذاك.

ففي الخمسينيات نشطت الحركات التحررية، وتوسعت رقعتها في الوطن العربي بخاصة، يؤكد ما نذهب إليه الجملة الشعرية التي تلت صوت الرعد "هزتنا الرياح" وفي ذلك دلالة صريحة على رياح التحرر. بعد القراءة الجيوسياسية للجوالعام، ينتقل الشاعر إلى توجيه أمر إلى متلقين مجهولين مستترين خلف ضمير أنتم "حطموا الأغلال". هذا الفعل الدال على العنف، والقوة يأخذ مكان الصدارة في القصيدة، وعنه تنفرع دلالة المواجهة والصراع الدامي يؤكد ذلك قول الشاعر "إمضوللسلاح".

فالفعل "حطموا" يعتبر إذن بؤرة القصيدة التي تنفرع منها الأحداث، وتنشأ عنها الدلالة المركزية (الثورة / العنف).

ويتبع الشاعر ذلك الفعل بفعل آخر يوجب فيه على متلقي الخطاب الإقصاص عن فعل فعله، والإعلان صراحة عنه (حطموا/ اهتفوا) فالخطاب هنا (يتمسم بحضور صوت المتكلم وعليه فإن الخطاب يصاغ نحويا اعتمادا على ضمائر المخاطب وضمائر المتكلم، واعتمادا أيضا على زمن الحاضر كما تعتمد صياغة الخطاب على علامات لغوية لها صلة بالإحالات للزمنية والمكانية مثل «الآن»، "هنا"... إلخ. كما تعتمد صياغة الخطاب أيضا ومن ناحية أخرى على علامات لغوية تحيل على المسافة التي يقيمها للصوت المتكلم إزاء ما

يعلنه، ويقوله مثل صيغ الشك، والريب، والترجيح مثل لفظ "ربما"،
قد" كما أن صياغة الخطاب تشتمل على علامات لغوية تشير إلى
الحالة النفسية التي عليها الصوت المتكلم مثل النعوت ونقاط
التعجب... إلخ⁽⁵⁹⁾.

فالمقطع الأول ينقلنا إلى حضور مواجهة نجل ألدائها ونجهل طرفيها.
هكذا إذن يجد القارئ نفسه شاهداً على فعل التحريض على حمل
السلاح (امضوا للسلاح) وعلى المواجهة بين ذاتين، أحدهما مستترة
خلف ضمير أنتم (حطموها أمضوا/امضوا) وذات مجهولة ما كان
المتلقي يستطيع تحديد هويتها لولا إشارة لغوية توجه الخطاب
وتصدره وهي ياء النداء، ومن ثم يتم تحديد المنادي الموجه إليه
الخطاب "يا فرنسا".

وبعد النداء يتم تقرير الإعلان عن نهاية الوجود للموجود المنادي
"شهدي اليوم الآخر"، وتبرز ضرورة التساؤل هنا عن سر هذا اليوم
الأخر، في ماذا؟ هل هوفاء للكون؟ هل هوفاء فرنسا كشخصية اعتبارية؟
لا شك أن المقصود هنا هو اليوم الأخير في حياة وجود الموجود
المرفوض (فرنسا).

وعن نهاية وجود الموجود المرفوض يولد الموجود المرغوب
وهو الوطن الجزائري المفتصب ويسمى، (إن هذه التسمية لا
تقتصر فقط على منح اسم لشيء يفترض أن يكون معروفاً من قبل

⁵⁹ ملاحح الكيونة لدى هينجر - ت عبد العزيز بن عرفة مجلة دراسات عربية دار

الطلبة- عدد 11/أيلول/سبتمبر ص: 14

ولكن الشاعر في قوله للكلام الجوهري إنما يدفع الموجود لن يصبح مسمى وبفعل هذه التسمية لأن يكون ما هو عليه وبذلك يصبح معروفا بوصفه موجودا. الشعر هو تأسيس للوجود بواسطة الكلام⁶⁰.
فاليوم هنا للمعبر عن الزمن لا يقصد به المدة الزمنية المعروفة كالساعة، واليوم، والشهر والسنة، وإنما المقصود هنا الزمن الوجودي. وعليه يكون اليوم الأخير معناه هنا نهاية وجود فرنسا كشخصية اعتبارية مستعمرة، وميلاد الوطن الجزائري كشخصية اعتبارية جديدة مستقلة.

وبعد أن يتم الإفصاح عن أحد طرفي المواجهة وهي فرنسا يتحول الشاعر إلى الإفصاح عن الذات المتخفية تحت ضمير أنتم، والموجه إليها الخطاب، ويتضح المقصود بأمر التصريح " اهتفوا".
ويتصدر الخطاب الموجه إلى أنتم أداة نداء " يا رفاقي" هذا النداء موجه إلى نوات تحدد هويتهم بواسطة المكان الحاوي للذوات المقصودة بالخطاب، والتي أضمرت هويتها تحت " اهتفوا".
هكذا يتحد الشاعر مع أنتم (رفاقه) في مواجهة هي فرنسا

يا رفاقي:

في الذرى.

في السجن.

في القبر..

وفي آلام جوعي.

⁶⁰مارتن هيجر - المرجع السابق ص: 62

هذا الحرف في تحديد هوية المكان:

النري.

للقبر.

السجن.

آلام الجوع.

وتؤلف هذه الأمكنة مجتمعة مكانا واحد هو الوطن المغتصب،

فالشعب الجزائري أيام الاستعمار كان إما:

• في السجن.

• في القبر.

• مشرد بلا مكان تعصف به رياح الفقر والبؤس.

وبتحديد هوية "الأنتم" الموجه إليهم الخطاب في المقام الثاني(يا

رفاقي)، يشرع الشاعر في الإقصاح عن مضمون الخطاب بـ:

"قهقهه القيد برجلي"، هذه الجملة أو الصورة الشعرية تتجاوز المنجز

الشعري العادي إلى ما يسميه "جان كوهن" في شعرية بالانزياح،

أو الانحراف. (Deviation).

فهذه الجملة، أو الصورة تشخص القيد، وتجسمه، وتصبغ عليه

صفة من صفات الإنسان الساخر، وهي القهقهة.

قهقهه القيد برجلي.. يا رفاقي

حذقوا فالتأثر يجتر ضلوعي

فالشاعر هاهنا يكتفي بذكر صفة للتلليل على هوية الموصوف

فرنسا/ القيد.

والشاعر هنا يشكومن قيد وضع في الرجل، ولعل في ذلك رمز

إلى المبالغة في إذلال الشعب الجزائري وتصنيفه في مراتب دنيا
يتساوى فيها - في نظر المستعمر - مع الحيوانات المتوحشة، لذا
يجب تقيده، وترويضه حتى لا يتمرد ويثور على المستعمر، ولعل
هذا ما جعل فرنسا/القيد تسخر من خطاب الشاعر (حطموها/اهتفوا)
وتسخر من وعيده وتوعده (يا فرنسا اشهدي اليوم الأخير).
والشاعر لا يستسلم لفرنسا/القيد، وإنما يستمر في تحريضه،
ونداءاته، ينادي على رفاقه، ولما يستجيبوا لندائه يفصح عن فحوى
خطابه.

يا رفاقي حذقوا... فالنار يجتر ضلوعي
هكذا يتحول النار إلى حيوان خرافي يجتر ضلوع الشاعر،
ويصبح التخلص من هذا الحيوان الجاثم على صدره المتغذي على
ضلوعه لا يتحقق إلا بأخذ النار من المستعمر الفرنسي.
ولعل في هذا البيت تناص أو استحضار لنص غائب نزع أنه
للشاعر القديم نوال الإصبع العدوانية:

يا عمرو! لا تدع شتمي ومنقصتي

أصر بك حيث تقول الهامة اسقوني⁶¹

التحول في الرؤيا/تحول في الدلالة:

تتحول الثورة في رؤيا الشاعر إلى جنون يسكن الجسد ويتحول
الجسد إلى مكن للثورة، ومن للجسد يتم انتشار عدوى الجنون إلى

(⁶¹والهامة للرأس، قال الأصمعي: العرب تقول العطش في الرأس، وقال غيره: يقال إن
الرجل إذا قتل فلم يدرك بثأره خرجت هامة من فيه فلا تزال تصيح لسقوني، اسقوني حتى
يقتل قتله).

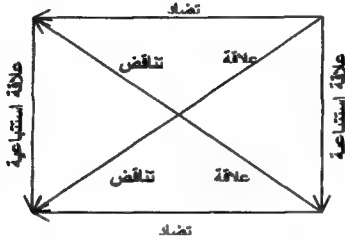
يا جنون الثورة الحمراء... يحتاج كياني ومعارات ربوعي

نحن إذن أمام ثورة حمراء تكتب أحداثها، وترويها بالدم الطاهر، ونحن أمام جنون ينتشر ليعم ربوع الوطن ومغاراته، وهي إشارة إلى شمولية الثورة، واستجابة الشعب لنداء الثورة الحمراء، وبعد أن ينس من الثورة البيضاء والحدول المياسية، وفي ذلك تحول في رؤيا الشاعر، ونظرفته لومائل استرجاع الوطن، ولهذا حرص على وصف الثورة بالحقّزاء، كما حرص على مخاطبة جنون الثورة.

والجنون يقابله في اللغة العقل وفي ذلك إشارة واستدعاء للمجنون الغائب، وإصرار على استبعاد العاقل الحاضر، فالثنائية: الجنون/العقل تصبح تحمل دلالة عميقة، فاستدعاء احتياطي الثورة La reserve de la revolution (الجنون) معناه اليأس من مخاطبة الآخر للمستعمر كإنسان سوي عاقل، والتأكد من عجزه على فك، وفهم شفرات الخطاب السابق العاقل، وبذلك وجب نقل الخطاب من حقل دلالي عاقل إلى حقل دلالي آخر، هو حقل الجنون.

وارتداد عالم الجنون يترتب عليه ظهور عناصر دلالية واختفاء أخرى، (فإذا سلمنا بأن الدلالة د هي في الواقع تجليات لعالم دال، يمكن بالمقابل أن نتصور د متصفا بغياب مطلق للمعنى ونقيضا لـ د. وإذا افترضنا أن المحور الدلالي د يتمفصل على مستوى شكل المضمون إلى سيمين متضادين Contraires فإن كل واحد من هذين

ووفقا للمربع السيميائي الغريمالسي يمكن قراءة النواة الدلالية:
الجنون/العقل.



ونستنتج من قراءة المربع السيميائي أن استدعاء الشاعر لجنون الثورة يترتب عليه انتقاء وسقوط للمسؤولية الجزائية، والأخلاقية، ولعل في ذلك إشارة من الشاعر إلى الخطاب المضمر، للمسكوت عنه، والذي نقرؤه من خلال إشارة، وفعل استدعاء الجنون الموحى باستباحة كل الوسائل لاسترجاع الوطن المغتصب.

بعد هذا تأتي ثمانية أبيات مصدرة بقسم غريب:

أقسمت أُمي بقيدي بجروحي سوف لا تمسح من عيني دموعي
إن القسم الذي يتصدر هذا البيت فيه امتناع عن فعل فعل يستبطن
ضعفا (مسح الدموع).

وفيه إقرار بالهزيمة والاستسلام لليأس، يدل على ذلك إشارة الدموع، ولذا امتنعت الأم عن فعل فعل متعلق بوظيفتها كأم، منسجم مع طبيعتها البيولوجية وتركيبها النفسية.

⁶² رشيد بن مالك - مقدمة في السيميائية السردية - دار القصة - الجزائر ص 14

والامتناع هذا يمتد زمنه إلى المستقبل (سوف لا تسمح)، ويرتبط بإقرار فعل يضره البيت الموالي:

أقسمت أن تسمح الرشاش والمدفع والجرح بمنديل دموعي
هكذا غيرت الثورة وظيفة الأشياء، وأعدت تقسيم الأتوار بين
الرجل، والمرأة، فالمنديل انزاح عن وظيفته الأصلية (مسح
الدموع)، وأنيطت به مهام أخرى، صارت أكثر أولوية في سلم
أولويات الثورة (مسح الرشاش-المدفع-الجرح) فالمنديل أصبح ينتمي
إلى الحقل الدلالي.

- المدفع.
- الرشاش.
- الجرح.

المنتمي في كليته إلى حقل الثورة الحمراء.
والثورة أضافت إلى المرأة/الأم أعباء جديدة، إذا اضطلعت بمهام
كانت في وقت السلم حكرا على للرجال.

وصبايا مخدرات تباري

كلابوعات تستفز الجنودا

شاركت في الجهاد آدم حوا

هـ، ومدت معا صما وزنودا

أعملت في الجرح أنملها الله

دن، وفي الحرب غصنها الأملودا⁶³

⁶³ مفدي زكريا - قصيدة للنبيع الصاعد - ديوان للذهب المقص.

لقد رضيت حواء بالمهام الجديدة، وأقسمت على ذلك:

أقسمت أن تغسل الجرح..

وتعوشعلة تضرم أحقاد الجموع

أقسمت أن تحمل المدفع مثلي..

أن ترش الدرب بالعطر الخطيب

أن أراها ضربة عنزاء تغزو..

بسمه السفاح في السهل الخصيب

أقسمت أن ترضع الفجر وأختي..

في ضفاف الموت في عنف اللهب

أقسمت أن تسقي الأثلاء شوقا..

وحنانا وعطورا في الدروب

أقسمت أن تحفر القبر معي..

قبر فرنسا، وتقني الحياة⁶⁴

وينتقل الشاعر من فعل التحريض "حطموها/اهتفوا" ويتخلى عن

وظيفة الإخبار "أقسمت أمي بقيدي، بجروحي.." ليضطلع بوظيفة

جديدة تتحول فيها أنا الشاعر من مجرد أنا متفرجة مكتفية بفعل

التحريض أو الإخبار إلى أنا مشاركة فاعلة في فعل الثورة:

أنت (أوراس) أنا، ملء كياني، وأنا الإصرار في عيد الطفافة.

هكذا تلتحم أنا الشاعر مع المكان، وتصبح جزء من جغرافية

الوطن.

⁶⁴ محمد الصالح بلوية - قصيدة الثائر - نقلا عن صالح خرفي - الشعر الجزائري المؤسسة

الوطنية للكتاب 1984 ص 86

واقتران أنا الشاعر بجبل الأوراس، أنت/أنا، إنما هو اقتران
بالشموخ، وعلو الهمة، فالعرب تقول فلان كالطور العظيم.
وباتحاد الطبيعة مع الإنسان/ الشاعر تتشكل أنا الوطن:
أنت/أنا/ملء كياني، هذا الاتحاد يتحول إلى إعصار وبراكين تلقي
بحممها ونيرانها على العدو:

وأنا الإعصار في عيد الطغاة

وأنا الرعب الذي هز فرنسا، ولوى القيد وغنى للحياة.

أنا جبار، ورعد، وانفجار، أحمل الفجر بأيدي داميات

وأحس الريح تعوي في ضلوعي، وتدوي في حقولي، في لهاتي.

ثقلية: الظلام/الفجر

والشاعر إذا يتوحد مع الطبيعة: أنت/أوراس/أنا يتحول إلى
إعصار، ورعب، وانفجار، وهو إذا يفعل ذلك إنما ينتقل من مرحلة
التحريض، والإخبار كما سبق ولأن ذكرنا إلى المشاركة الفعلية
وهو بذلك يقترب من معانقة الفجر/الأمل (أحمل الفجر بأيدي داميات).

والفجر هنا رمز الخلاص إذا هو حركة زمنية طبيعة، تعقب حركة
الليل (رمز الاستعمار) وتبدد ظلامه.

يا رفاقي في الرزايا في حديث الكوخ

في الآهات في قطف الدموع

فهقه القيد برجلي يا رفاقي حلقوا

فأثـار يجتر ضلوعي

ونتوقف عند جملة "قطف الدموع" فهي كما يقول لوتمان تنتهك

"قالملتقي لإشارة قطف" ترتسم أمامه دلالة متوقعة تستتبع فعل القطف: ثمار ناضجة، وردة مكتملة لكن الشاعر يفاجئ للقارئ بعملية قطف غريبة ينكسر معها أفق توقع الملتقي، وتلتبس لديه الدلالة، ويشكل عليه تخريج المعنى، وهي قطف الدموع.

هذه الجملة "قطف الدموع" تدعونا لإعادة القراءة والتأويل، فالقطف يأتي عادة بعد عملية النضج، والنضج هنا معناه تراكم قدر معين من الزمن، والزمن هنا هو الزمن الكولونيالي الذي تراكم مدة قرن ونصف القرن.

وبتراكم زمن، وجرائم الاستعمار خرج الدمع عن طبيعته إذ لم يعد ذلك السائل المعهود بل تحجر وتجمع حتى صار على هيئة ثمار ناضجة، وهي إشارة كاشفة لسلوكيات المستعمر، فأثار للدمع ستظل تمثل للدليل المادي الشاهد على جرائمه التي لا تمحي، ترى في عيون اليتامى، والتكالى والمعطوبين.

وإذا كان البيت:

يا رفاقي في الرزايا في حديث الكوخ، في الآهات في قطف الدموع
قد حقق الوقفة العروضية، فإن الوقفة الدلالية لا تتحقق ولا يكتمل الخطاب إلا بالبيت الثاني:

فهقه القيد برجلي يا رفاقي.. حققوا فالتأثر يجتر ضلوعي

⁶⁵ ينظر روبرت شولز - السيمياء والتأويل - تر سميد الغنامي - المؤسسة العربية

للدراسات والنشر بيروت ط 1 - 1994 ص 87

هذه الجملة لثأر يجتر ضلوعي " التي تتكرر في القصيدة على شكل
لازمة أكثر من مرة تؤكد هاجس الشاعر المركزي وهو الأخذ بالثأر.

ويبيب الثأر في جسمي ضرام،
وأريز، وارتعاش، واحتياج
يا رفاقي ركزوا المدفع في أشباح
حيارى وأطفئوا نور السراج
البسوا الصفصاف، والكوة والصخرة
ونوبوا بين أشداق الفجاج
بضع ساعات.. ونصليهم سعيـرا..
خير الرشاش يرنوا للعباد
قد أطلوا.. لقتوهم قصة المدفع،
والبعث دفوقا في الوهاد
لقتوهم غصبة الأحرار ترويهـم..

فناء، وانهزاما وحدادا

يبدأ لثأر بالاشتغال على الجسد كمكمن للنار المتأججة في
الضلوع، وتشهد مادة الجسم تحولات وانصهارات ملدية وسيكولوجية،
وإذا يصل الجسم إلى ذروة انفعالاته "الهيجان" تجتنبه الثورة إلى
دائرتها، وتوكل إليه مهام جديدة، هكذا يغدو صوت الشاعر هو ضمير
النص " نصليهم سعيـراً" فهو لا يكتفي بالتحريض والتخطيط، وإنما
يتولى توجيه المعركة في الميدان:

"ركزوا المدفع في السفح، وفي قلب الروابي والفجاج، حذقوا

خلف الروابي..."

وتدخل القصيدة مستوى آخر من مستويات الحلم :
هاأنا أصغي لطفلي يتغنى، وينادي قد مضى عهد الخنوع
وأرى قربي عجاجا داكنا يحبوا كطفلي.. إنها آف صبية
تخطف المدفع مني.. قلت من أنت؟ فقالت أنا بكر عربية
قد فتنتى موجه البعث فداء.. أنا للثورة من أمي هدية
أين أشلاء خطيي يا رفيقي أنا للأشلاء شوقا وهيام أنا شلوملهم
يحنو على مهجة الرشاش في عنف الظلام
ويغفو للحلم على كابوس (أشلاء نائر) يحرم الأنا الناصة من لذة الحلم:
يا رفاقي في الأماتي في الجزائر قد غفا حلمي على أشلاء نائر
وتكتمل الرؤية الشعرية، ويتدرج النص الشعري شيئا فشيئا
نحو النهاية /البداية:

حطموها واهتفوا ملء الأثير يا فرنسا اشهدي اليوم الأخير
وتحقق بذلك حلم النص بعد أربع سنوات من نشره، وتشهد فرنسا
المستعمرة بالفعل يومها الأخير بالجزائر سنة 1962 وهو اليوم
المؤرخ به لميلاد الوطن الجزائري الحر.

المصادر والمراجع

- 1- محمد مندور ثورة الألب نقلا عن إبراهيم رماتي أوراق في النقد والألب
دار الشهاب ط 1 1985 ص 37
- 2- يحيى الشيخ صالح - شعر الثورة عند مقدي زكريا- دار البعث قسنطينة ط
1987/1
- 3- يحيى الشيخ صالح -المرجع السابق
- 4- مقدي زكريا - اللهب المقدس - المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر - ط 2
1991/ص 71
- 5- ملاح الكينونة لدى هيدجر - تر-عبد العزيز بن عرفة - مجلة دراسات
عربية - دار الطليعة- عدد 11/أيلول /سبتمبر.ص:14
- 6- مارتن هيدجر - المرجع السابق ص:62
- 7- رشيد بن مالك -مقدمة في السيمائية المردية -دار القصة للنشر 2000
ص 14
- 8- مقدي زكريا - قصيدة الذبيح الصاعد - ديوان اللهب المقدس.
- 9- محمد الصالح باوية - قصيدة الناثر - نقلا عن صالح خرفي- الشعر
الجزائري المؤسسة الوطنية للكتاب 1984 ص 86
- 10- ينظر روبرت شولز - السيمياء والتأويل - تر-سعيد الغانمي -
المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت -ط 1 -1994 -ص 87

فلسفة الموت

بعد الموت من القضايا التي شغلت بال الإنسان منذ القدم، وجعلته يطرح على نفسه أسئلة كثيرا ما كان يقف عاجزا عن الإجابة عنها إجابة قاطعة، أين نذهب بعد الموت؟

هل الموت نهاية مسيرة الإنسان؟

هل فعل الموت يقع على الروح أم على الجسد أم عليهما معا؟

هل هناك حياة ثانية بعد الموت؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ظلت وما تزال متباينة تباين الثقافات والمعتقدات. ففي حين يرى البعض أن الإنسان إذ ما مات انتهت مسيرته وتحول إلى تراب، يرى البعض الآخر أن الموت ما هي إلى بداية حياة أخرى، أبدية، لا عمل فيها، وإنما هي محصلة للحياة الأولى. أما اعتقاد آخر فيرى أن الإنسان إذا ما مات انتقلت روحه إلى كائن آخر، بمعنى أن فناء الجسد يجعل الروح تستبدله بآخر. إن ما يزيد في استحالة الإجابة عن السؤال إجابة مادية، ملموسة هو أن الإنسان الحي لم يعش تجربة الموت تجربة ذاتية مما حذا "بباسكال" pascal إلى القول: "إني في حالة جهل تام بكل شيء، وكل ما أعرفه هو لابد أن أموت يوما ما، ولكنني أجهل كل الجهل هذا الموت الذي لا أستطيع تجنبه"⁶⁶

ورغم جهل الإنسان لفعل الموت، فإنه يظل يحس وقعه، ويستشعر آلامه، ويصطلي بناره من خلال تجربة الآخر الحبيب/ العزيز/ القريب.

⁶⁶ عبد الرحمن بدوي - الموت والعبرة - وكالة المطبوعات الكويت نص: 42

إن قارئ شعر مفدي زكريا، وخاصة ما جاء في ديوان اللهب المقدس تستوقفه ظاهرة جديرة بالتسجيل وتوقف الدارس عندها. هذه الظاهرة تتجلى في رؤية الشاعر للموت والحياة، وفي كيفية بنائه للثنائية الضدية : الموت / الحياة.

إن كلمة الموت في نصوص الشاعر تتعدى معناها البيولوجي الضيق (أي توقف نشاط الخلايا الحية) لتصبح علامة لغوية حرة تتعدد دلالتها بتعدد ورودها في سياق النص الشعري، فالموت في شعر مفدي زكريا كما لا حظنا يتمظهر في مستويات ثلاث.

موت الوطن / حياة الوطن:

ففي قصيدته التي أصبحت نشيدا للدولة الجزائرية نقرا:

قسما بالنازلات الماحقات

والدماء الزاكيات الطاهرات

نحن نرثنا فحياة أوممات

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر⁶⁷

وبالرغم من أن الشاعر يقابل لفظيا بين الحياة والممات إلا أنه يترك للفظتين تشعنا بمعان يؤكداهما السياق، فليس الموت هنا ما يقابل للحياة بالمعنى اللغوي للكلمتين، وليس الحياة المعنية هنا هي حياة الجسد.⁶⁸

⁶⁷متصل هنا كلمة قارئ بالمفهوم الاصطلاحي النقدي، أي دراسة الشعر وفق منهج نقدي واستغلال آلياته وأوقاته الإجرائية.

⁶⁸مفدي زكريا للهيب المقدس ص 71

⁶⁸يحي الشيخ صالح - شعر الثورة عند مفدي زكريا - دار البعث ط 1 1987 ص 189

إن الموت الذي يتحدث عنه الشاعر في هذا المقطوعة الشعرية يأخذ بعدا دلاليا آخر مخالفا للموت الذي يحدث بهدم البنية، لوأخذ الروح. فالموت الذي يعنيه الشاعر هنا هو الموت الحضاري، أي موت الوطن، لأحياة الوطن ككيان بشري له خصوصياته المتميزة، ولهذا استعمل الشاعر ضمير ال: نحن في الشطر الأول من البيت الثاني:

نحن ثرنا فحياة أومعات..

وحدد في الشطر الثاني المخصوص بهذه الحياة:

.....وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

هذا المخصوص الذي يتكرر ذكره على شكل لازمة أربعة مرات في القصيدة، يؤكد القضية المركزية للشاعر المتمثلة في للتضحية بالنفس من أجل حياة الوطن.

موت الجسد / حياة الوطن:

وأقض ياموت في ما أنت قاض

أنا راض إن عاش شعبي سعيدا⁶⁹

يفتح الشاعر البيت بفعل أمر « وأقض يا موت» والأمر يكون عادة من أمر إلى مأمور أقل منه مرتبة، ينتظر منه تطبيق لأوامره، غير أن المتأمل لهذا الأمر يجده يتضمن نوعا من الاستسلام للمأمور، والرضوخ له عن طوعية. وتلتصق أيضا في هذا الأمر نوعا من الاطمئنان، والرضا المشروطين بتحقيق هدف نبيل، يتمثل

⁶⁹ مغدي زكريا -الهاب المقدس ص 71

في توفير حياة جديدة للوطن. فالموت هنا يأخذ بعدا دلاليا عميقا، ويتحول إلى حياة.

فربانة الذي يتحدث الشاعر باسمه، لم يكن ينظر إلى الحياة في بعدها الضيق، ولم تكن تهمه حياة الأشخاص كأشخاص طبيعيين، وإنما كان يحمل معه هم حياة الوطن كشخص اعتباري بلغة - القانون الدستوري- وبالتالي هانت عنده التضحية بالنفس من أجل استمرار حياة الشخص الاعتباري، الذي هو الوطن الجزائري.

وما يؤكد ما أذهب إليه من زعم قول الشاعر:

أنا إن مت فالجزائر تحيا

حرة مستقلة لن تبيدا⁷⁰

فالأنسا الفردي للبطل "ربانة" يضحى من أجل استمرار حياة الأنا الجماعي "الوطن".

ويتجلى إيمان البطل بهذه التضحية، ورسوخ هذه القناعة لديه في استعماله أداة " لن " التي ينفي بها الإبادة عن الوطن في الحاضر، ويمتد فعلها إلى المستقبل:

أنا إن مت فالجزائر تحيا حرة مستقلة لن تبيدا

ويمكن لنا أن نستخلص من هذا البيت ثنائية جديدة يمكن تسميتها ب:

موت الشخص الطبيعي/حياة الشخص الاعتباري.

وهكذا نكون أمام حياة يميل منحناها إلى التناقص، ويتجه نحو الانعدام هي حياة البطل (الشهيد ربانة) في مقابل حياة أخرى

⁷⁰ نفس المصدر ص 10

يستمر منحناها في التصاعد، ويطمح إلى الديمومة هي حياة الوطن
المفدى بالروح. فكلما سقط شخص من الأشخاص الطبيعيين إلا وكان
ذلك بمثابة إضافة لبنة جديدة في بناء صرح الشخص الاعتباري
"الوطن"، وضمان ديمومة الحياة الحرة لديه.

- الذبيح /الصاعد

ثنائية موت الجسد/خلود الروح.

قام يختال كالْمسيح ونبدا

يتهدى نشوان يتلوالنشيدا

باسم الثغر كالملاك أوكالط...

فل يستقبل الصباح الجديد

شامخا أنفه جللا وتيهـا

رافعا رأسه ينلجي الخلودا

رافلا في خلاخل زغربت تم...

لأ من لحنها الفضاء البعيدا

يبدأ الشاعر قصيدته بفعل " قام " هذا الفعل الذي يدل على القيام

الإرادي، « ويدل على حركة الجسم الذاتية غير الملائكية لغيرها».⁷¹

ويتبع الشاعر فعل قام بأفعال، وأوصاف ترسم للمتلقي الجوانب النفسي

للموصوف "زيانة" قام يختال "يتهدى نشوان" "باسم الثغر"، يستقبل

الصباح الجديد"، شامخا أنفه"، «ينلجي للخلودا"، "رافلا في خلاخل" ..

ولا نكاد نجزم أننا حقيقة في عرس، وأن الموكب سينتهي بنا إلى

⁷¹ أبولوس إبراهيم للشمسان الفعل في القرآن الكريم تعديته ولزومه - ذات السلاسل للطباعة

والنشر - الكويت.

مكان حدثناه، ورسمنا أبعاده في الذهن حتى يصدمنا الشاعر بصورة
تحطم كل ما بنيناه من رؤى، وأفكار عن القصيدة:
وامتطى منبج البطولة مع

راجا ووافى السماء برجواالمزيذا

فنرجع نبحث عن مفاتيح جديدة للولوج إلى دهاليز النص الشعري،
بدءا بعنوان القصيدة: النبيح/ للصاعد، ووقفا عند الجملة الشعرية "
امتطى منبج البطولة" ومن الجملة تنمو علاقات هرمية تتشابك بها
سائر عناصر النص لتكون دلالاته الكلية"⁷².

إن هذه الجملة ترسم أمامنا أسئلة عديدة، وتتشابك عندها خيوط
كثيرة، فنضطر إلى دخول النص الشعري برؤيا جديدة، تتجاوز
القراءة الحرفية " والقراءة الحرفية هي قراءة أهل الظاهر وهم
المتمسكون بحرفية النص، المتمسكون عن التفسير والتأويل "⁷³
هذه الرؤيا الجديدة تجعلنا ندرك أننا أمام نص محجب ليس ما
يظهره هي بالضرورة معانيه الوحيدة.

والدارس الجاد يجب ألا يرضى بما هوجلي، ومكتشف من
المعاني، بل عليه أن يلج عوالم النص المجهولة، ذلك أن (النص بحد
ذاته بما هو ظاهر مرفوع، وبما هو بعيد وقصي خاصة الشعري منه،
التباس وليس كل ظاهر نص غايته وإن كان يدل عليها لذلك كان
التحليل تتبعا واستقصاء متأنيا لهذا الدال ومدلولات).⁷⁴

⁷² عبد الله محمد الغدلي -تصريح النص -دار الطليعة بيروت -ط1، 1987. ص 40

⁷³ علي حرب -قراءة ما لم يقرأ -نقد لقراءة - الفكر العربي المعاصر ك2 شباط 1989

⁷⁴ سامي سويدان - النص للآزم، النص المتعدي -فكر العربي المعاصر -تموز، آب

إن على الدارس أن يسعى إلى اصطیاد المعاني الشاردة كما يقول المتنبي. وأن يتعلم فن تتبع أثر المعاني، يقصها، في تأني، وصبر حتى يظفر بما يريد.

وحتى يكتسب عمل الدارس صفة القراءة الجديدة المتأنيّة، فإن عليه أن يكتشف من الأثر، ما لم يرد له صاحبه أن يكشف، أو لضرب صاحبه عن البوح به ما لم ينخرط القارئ في لعبة الأدب.

لعبة الأدب هي إذن الإنفراد بالنص، محاورته، استغزاه، واستكراهه للروح بما أخفاه، وعما كاتبه من المعاني، فتحقق للعبة هذه التمتع بالنص، وإمتاع القاري.

والتمتع يتحقق باكتشاف طبقات جديدة لم يصلها التتقيب من قبل، والوصول إلى مناطق كانت مجهولة من النص، وفتح أبواب، ونوافذ ظلت مغلقة قبل هذه القراءة.

إن نص الذبيح الصاعد رغم بنية شكله التقليديّة الخلية* لا ينقاد بسهولة للقارئ، ويظل يتمنع عن كل قراءة استهلاكية لا تدخل في مغامرة مع الدال* (بل أنه غالباً ما يقاومها بأشكال شتى بدءاً من الانغلاق، ووصولاً إلى المراوغة، والمفارقة بين الظاهر، والباطن والمعلن والكامن من أهم أوجه هذه المقاومة، وأكثر أصالة، غير إن النص في انغلاقه يشير إلى مفاتيحه، والمسارب، المداخل المؤدية إلى باحاته، وأعماقه، وفي مرلوعته يومئ إلى النواحي أوالاتجاهات،

*نسبة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسس علم العروض.

*التعبير ان لرولان بارت L' aventure Du signifiant

والوجهات التي تتيح للتمكن منه وأخذه).⁷⁵

ثنائية سكون / حركة:

إن بنية قصيدة الذبيح الصاعد في انغلاقاتها على القراءة الحرفية تشير ضمناً إلى مفاتيحها، والمسابر المؤدية إلى باحاتها، فقراءة الجملة الشعرية الذبيح/ الصاعد المتصدرة للقصيدة قراءة حرفية تولد لدينا نوعاً من التوتر على مستوى التصور بقلبها للثنائية حركة/سكون التي يبنى عليها الكون، وتحويلها إلى ثنائية عكسية جديدة تكسر المنطق العقلي سكون/حركة، ذبيح/صاعد، وتكسر معها الميثاق الشعري الذي يربطها ببنية القصيدة التقليدية التي غالباً ما تعتمد على وضوح الصورة الشعرية (وأدوات رسوم الصورة الشعرية حسب ما أورد بعض البلاغيين والأسلوبيين يمكن ردها إلى مايلي: للتشبيه/الاستعارة/الرمز).⁷⁶

هذا القلق المعرفي الذي يخلقه لنا عنوان القصيدة الذبيح/الصاعد بقلبه للمنطق العقلي يجعلنا نختار في تصنيفها، إن كانت ضرباً من الاستعارة، أو التشبيه، أو الرمز، ويدفعنا هذا القلق إلى الاستجداء بمستوى آخر من مستويات التفسير، والتأويل هو المستوى الحلمي (فاللغة تتجاوز الحس، والعقل معاً، تتحرك كما يتحرك الحلم، وهنا يكون الخطاب الشعري في الواقع خطاباً غير عادي وغير مألوف، ففي قصيدة الحلم يتجلى الإبداع في اللغة، ففي هذا المستوى يتجاوز

⁷⁵ مامي سويدان - المرجع السابق.

⁷⁶ عبد العزيز بن عرفة - القراءة الإبداعية - مجلة الثقافة - تونس 86/48

الخطاب وصف الأشياء كما هي في حدودها الواقعية، ويتجاوز التركيب الذي يستند إلى المقاييس العقلية، والنسب للمنطقية، ففي قصيدة الحطم، لا تطرح التساؤل عن العلاقات الممكنة، وغير الممكنة، وإنما نتبع للصورة وهي تتموفي القصيدة، نموا تلقائيا من غير أن نعتد على الموزونات، والتشبيهات بين الأشياء...إن الصورة تتموي باستمرار إلى أن تصل إلى حدود الرمز، أو إلى حدود الأسطورة.⁷⁷

فالصورة الشعرية في نص مفدي زكريا بلغت بالفعل حدود الرمز ذبيح/صاعد، وأظهرت براعة الشاعر في ابتكار صورة شعرية جديدة.

ورغم الابتكار، والجدة التي تمتاز بها هذه الصورة الشعرية المتفردة في القصيدة بمحاولتها الجمع بين متنافرين ذبيح/صاعد إلى أن إرجاعها إلى المستوى الحلمي، واتخاذها منطلقا لتحليل النص الشعري "الذبيح الصاعد" لا يحل الإشكالية، بل يظل للقلق المعرفي قائما، يلاحقنا، يعترينا كلما عثرنا على أمارات (دلائل) خلال رحلتنا عبر خارطة النص الشعري "كالمسيح، كالكلبي، كالروح..."⁷⁸

هذه الأمارات تجعلنا نهتدي إلى أننا أمام استعارة قائمة على علاقة المشابهة "وليس تغيير المعنى بالطبع عملا مجانيا، إذ يوجد بين المدلول الأول، والثاني علاقة مغايرة، ونحن بهذا التغيير ننتج أنواعا مختلفة من للمجازات. إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة..."⁷⁹

⁷⁷ أحمد الطريسي - تحليل الخطاب الشعري - دار توبقال - المغرب ط 1 1987

⁷⁸ ينظر مفدي زكريا - ديوان اللهب المقدس ص 9 - 10

⁷⁹ جان كوهن - هنية اللغة الشعرية - تر - محمد الوالي ومحمد المصري - دار توبقال -

ويمكننا أن نقوم بمحاولة رصد الدلالات المتخفية وراء هذه الصورة الشعرية من خلال البحث عن مستوياتها الدلالية:

الذبيح/الصاعد

المستوى الأول:

المستوى هذا يظهر عدم مطابقة الوصف للموصوف، ذلك أن العلاقة بين الذبيح الذي هو توقيف للحركة، وبين الصعود الذي هو استمرار للحركة تبقى متنافرة.

المستوى الثاني:

نحاول فيه الانتقال بالتحليل إلى مستوى آخر أعمق فنلجأ إلى التأويل الذي لا يكتفي بما هو ظاهر لعنا نقف على تفسير لهذه المفارقة (ذبيح/صاعد) والتي تنصدر القصيدة، والتي نعتبرها النواة الدلالية الكبرى التي تنفرع عنها جميع الدلالات الأخرى. إن القراءة التأويلية نجعلنا نكتشف أننا أمام وجود استعارة تاريخية قديمة (صلب المسيح)* وإسقاطها على لحظة تاريخية معاصرة (إعدام الشهيد زبانة).

أن قراءة هذه الصورة "الذبيح الصاعد" تبقى مقبولة إذا أخذناها على مرجعية دينية إسلامية، لأن المسيح عليه السلام من المنظور الإسلامي لم يصلب، بل رفعه الله إلى السماء، وزبانة لم يقتل، لأن الشهداء لا يموتون، بل يظلون أحياء عند ربهم يرزقون. وعلى هذا

*كلمة مأخوذة على الاعتقاد المسيحي، وعن كنا نؤمن بما جاء في الآية للكرامة (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم).

ف" إن الاختصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة بينما تستعيد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثاني، الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب على هذه المنافسة".⁸⁰

إن الاستعارة في «الذبيح الصاعد» تظل غامضة لأنها اقرب إلى «حقيقة الذات»⁸¹ «الشاعرة» منه إلى «حقيقة الموضوع»¹⁷.

هذه الحقيقة التي لا يمكن إدراك كنهها دون العودة إلى القصيدة للبحث عن دليل⁸² نهتدي به ونحن ندخل دهاليز القصيدة، ونبحر عبر متاحاتها، فنقرأ في البيت الأول من القصيدة

قام يختال كالْمسيح ونيدا

يتهدى نثموان يتلو النشيد⁸²

هذا الدليل الشارد "المسيح" يستوقفنا وجوده في النص الشعري فيحيلنا على مرجعية دينية، نفسية تاريخية، ونذكر أننا بإزاء استعارة من نوع خاص.

إن هذه الاستعارة يجب ألا نفهمها على أن الشاعر يشبه بطل قصيدته "ربانة" الإنسان العادي بالمسيح للنبي الرسول، وبالتالي يصبح من الصعب تقبل هذه الاستعارة على الأقل من المنظور العقائدي، لأننا نكون أمام تناقض كلي بين المثلبة "ربانة" وبين المثلبة به "المسيح" أي إحلال "ربانة" محل الأنبياء، والرسل، وإنما يجب أن نفهم أن ما فعله الشاعر لا يعدو كونه استعارة لحظة تاريخية، وموقف (حالة نفسية).

⁸⁰ جان كوهن - المرجع السابق.

⁸¹ 17 التعبيران لعبد العزيز بن عرفة.

⁸² تستعمل الدليل هنا بالمفهوم الميمولوجي البارثي، أي العلامة.

⁸² مغدي زكريا - قصيدة الذبيح الصاعد - ديوان الذهب المقنص ص 9

فالمسيح عليه السلام لم يفرغ عندما حاولوا صلبه، لإيمانه أنه على حق، وإن الله سينصره، كما أن زبانة لم يفرغ عندما سيق إلى المقصلة لإيمانه أنه يسير في طريق الشهادة، وإن الله وعد الشهداء الجنة، وإن يخلف وعده.

إن الشاعر ينطق من رؤية توظرها خلفية دينية، وفكرية إسلامية تؤمن بالآية الكريمة (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم)⁸³. فالمسيح عليه السلام لم يصلب بل رفعه الله إليه (بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيما)⁸⁴.

وكذلك "زبانة" لم يموت في نظر الشاعر، وإنما تم هدم البنية فقط أي الجانب المادي من الجسم، في حين صعدت روحه إلى خالقها لتجزى الجزاء الأوفى، إيماننا منه بالآية الكريمة (ولا تحسبن الدين قتلوا في سبيل الله أموالا بل أحياء عند ربهم يرزقون)⁸⁵.

فالفرنسيون توهموا خطأ قتل "زبانة" كما توهم من قبل المسيحيون صلب عيسى عليه السلام.

زعموا قتلوه وما صلبوه

ليس في الخالدين عيسى الوحيدا

لله جبرائيل تحت جناحي...

له إلى المنتهى رضا شهيدا⁸⁶

فعيسى في الاعتقاد المسيحي صلب.

⁸³ سورة النساء الآية 157

⁸⁴ سورة النساء الآية 158

⁸⁵ سورة آل عمران الآية 169

⁸⁶ مغني زكريا - المصدر السابق - ص 11

وفي اعتقاد الشاعر رفعه الله إلى السماء.

وزبانة في الاعتقاد الفرنسي قتل.

وفي اعتقاد الشاعر صعدت روحه إلى السماء للحياة الأبدية.

هذه الاستعارة التاريخية ستوضح أكثر عبر مسار القصيدة، خاصة ونحن نقف عند الجملة الشعرية "امتطى مذبح البطولة". هذا الفعل "امتطى" الذي شعرنا بحدوث تغيير على مستوى الفعل بالانتقال من حركة سابقة هي حركة المسير "يختال، ويبدأ، يتهادى"، إلى حركة لاحقة، مغايرة، هي حركة الركوب والقفز الإراديين (امتطى مذبح البطولات). وتشعرنا الحركة الثانية المتولدة عن المذبح بحدوث ميل (ووافى السماء)، وانحراف على مستوى حركة الفاعل حيث يعرج البطل من المذبح إلى السماء، وتعتبر أفعال هذه المجموعة... يعرج... عن الاتحناء، والميل، وقد يكون ذلك في جسد الفاعل، أوفي مسار حركته).⁸⁷

هذه النقلة التي حدثت على مستوى الفعل، وكسرت خطية الحدث لم يصاحبها تغيير في مستوى الزمن النفسي لدى البطل "زبانة" أي الانتقال من حالة الإحساس بالفرح الذي ترسمه ظلال الصورة الشعرية في الموقف الأول "رافلا في خلال.." إلى حالة الإحساس بالحزن في الموقف الثاني "امتطى مذبح البطولة.." وهوما يجعلنا نعيد النظر في رؤيتنا للمكان الذي سبق وأن رسمناه في الذهن، وتتحول وجهة البطل عكس ما اعتقدناه من قبل، أي من السير في موكب الفرع (العرس) "رافلا في خلال زغرذت.."

⁸⁷أبوا وس إبراهيم للشيسان المرجع السابق،

إلى السير في موكب الحزن (المأتم)، والامتناء الإرادي للمذبح.
هذه العلاقة "المذبح" تجعلنا نستجمع حقلا دلاليا نرمر إليه بألف

ويتكون من:

المذبح

الذبيح

اصلبوني

اشنقوني

هذا الحقل الدلالي الذي يمكن أن نسميه بالمأتم ويتكون من إشارات
لغوية يدل ظاهرها على الفناء، والسكون، والحزن في مقابل حقل دلالي
آخر سبق وأن استجمعنا بعض عناصره من قبل ونرمر إليه بباء:

يختال

نشوان

يتهادى

باسم

هذا الحقل الدلالي باء نطلق عليه "العرس" ويتكون من دلائل
لغوية تدل في مظهرها على الاحتفال، وترسم ظلالها جوا من الفرح.
ويمكننا أن نقترح قراءة لفضاء القصيدة بمحاولتنا الموازنة بين
الحقلين الدلاليين ألف، وباء على النحو التالي:

إن القراءة السطحية تظهر أن العلاقة بين الحقلين الدلاليين ألف،
وباء متنافرة تتافر جوالمأتم، وجوالعرس، بل أن العلاقة بينهما تمثل
مجموعة خالية بلغة الرياضيين، بينما القراءة الباطنية تظهر لنا أن
الحقل الدلالي ألف يشترك مع الحقل الدلالي باء في نقطة تعتبر نواة

الدلالة في الحقلين وهي الفرع، غير أنه لا يمكن إدراك هذه العلاقة إلا بالعودة إلى البنية الاحالية لنص الذبيح الصاعد والقيام بمحاولة رصد الدلالات للمتخفية وراء الكلمات، من خلال البحث عن مستوياتها الدلالية المتضمنة في السياق اللغوي للقصيدة.

القراءة الحرفية للحقلين الدلاليين ألف، وباء:

الحقل الدلالي ألف الحقل الدلالي باء

المذبح	يختل
الذبيح	باسم
صلبوني	نشوان
اشنقوني	يتهادى

وهكذا فإن العلاقة بين الحقلين تبدو في الظاهر منعمة بينما هي في الباطن تشترك في نقطة جوهرية وهي العرس والفرح، فالحزن الظاهري يتحول في القراءة الثانية إلى فرح، ويتحول المأتم إلى عرس، والموت إلى حياة أبدية، لأن الشهيد في الفكر الإسلامي يزف إلى الجنة كما يزف العريس إلى عروسه.

حركة القصيدة

ثنائية التصاعد/ التنازل

إن المتأمل لحركة النص الشعري "الذبيح الصاعد" يجدها تلاثم نفسية البطل ورؤية للكون والإنسان والحياة.

وعلى هذا الرؤيا الشعرية المستند إلى مرجعية ثقافية خاصة يمكن قراءة حركة البطل وهو يخترق الأمكنة، فنلاحظ أن الحركة تصاعدت لا تتوقف عند محطة الذبح (الموت) وإنما تظل مستمرة تصاعديّة

إلى ما لا نهاية، بحيث تدو على مستوى التصور العادي الظاهري غير منطقية، مما يجعلنا نضطر للاستجداء بمستوى آخر من مستويات القراءة، والتأويل لتحديد الحيز اللغوي المتخفي وراء السماء والذي يقصده الشاعر في هذا البيت:

"ووافي السماء يرجوالمزيديا "

بنية الحيز

مصطلح الحيز:

لعل من ابرز المشكلات التي تواجه الباحث العربي في الوقت الراهن، إشكالية نقل، وترجمة المصطلح من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، ولعل هذه المشكلات تكون أكثر تعقيدا حين تتعلق بنقل وترجمة المصطلح النقدي والاسني الأجنبي.

ولعل جمود حركة الترجمة في الوطن العربي، وانكماش دور مجامع اللغة العربية، وعجزها عن متابعة مسار التطورات العلمية، والمعرفية التي يشهدها العالم هي التي جعلت الباحث العربي يلجا إلى اجتهادات فردية كثيرا ما تكون غير دقيقة.

هذه الاجتهادات الفردية بدلا من أن تثري مصطلحات اللغة العربية ساهمت في خلق إشكالية جديدة، لا تقل خطورتها عن خطورة غياب المصطلح نفسه، فقد ألفيا المصطلح الأجنبي الواحد ينقل إلى اللغة العربية بأسماء متعددة تبلغ أحيانا حد التضارب، حتى أنها - في الكثير من الأحيان -توقع القارئ العربي في حيرة، وتخله في مهامات "والحق أننا نصطدم بالاختلاف والتضارب في اصطناع المصطلحات النقدية والألسنية بين المشرق، والمغرب من جهة، وبين أي ناقد، وناقد عربي، أوبين السني عربي آخر من جهة

أخرى، فهذه الآلاف المؤلفات من المفاهيم المستحدثة في الكتابات النقدية، والألسنية، والسيميائية في الغرب لا تزال تثير في أنفسنا من الهم ما تثير من أجل العثور على ما يقابلها من مصطلحات ملائمة في اللغة العربية، ومن هذه المصطلحات لفظ « Espace » الذي ألفينا معظم النقاد في المشرق (كمال أبو ديب عبد الله الغدامي _ وفي المغرب أيضا يترجمونه إلى الفضاء) .⁸⁸

وقد وجدنا ماهر عبد القادر محمد علي في كتابه مشكلات الفلسفة⁸⁹ يترجم لفظ (Space) بالمكان وعبارة Absolute Space بالمكان المطلق رغم أن إضافة كلمة Absolute للفظ Space تجعل المعنى الحقيقي ينصرف إلى الفضاء المطلق لان من صفة المكان التحديد ومن صفة الفضاء الاتحديدية.

ولعل عمل عبد المالك مرتاض في اصطناع، ونقل المصطلح - حسب رأينا - تبقى من التجارب الرائدة في الوطن العربي كونها تتحرى الدقة، وتراعي أصول، وقواعد الترجمة العلمية، فهو يأتي إلى المصطلح الأجنبي يقلبه على كافة أوجهه المختلفة (الدلالية - الاشتقاقية - الأتمولوجية) حتى إذا خبر أصله، وعرف أصله، تخير له ما يقابله ويلائمه في اللغة العربية.

فقد ألفيناه يترجم لفظ " Espace " إلى الحيز، ويفرق بينه وبين المجال، والمكان، والفضاء "إننا نميز بين المجال والمكان والفضاء

⁸⁸ عبد المالك مرتاض - أ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلالي لمحمد العيد آل

خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

⁸⁹ ينظر ماهر عبد القادر محمد علي - مشكلات الفلسفة - دار النهضة العربية - بيروت

والحيز الذي أثرناه بالاستعمال من بين هذه المصطلحات كلها للباقيته في رأينا لمفهوم الحركة الاتجاهية، والخطية والطولية والعرضية معاً، سواء علينا أكانت هذه الحركة أفقية أم عمودية أم مائلة أم أي شيء آخر، وسواء أكانت تجري في فراغ حقا أم كانت حركة تحدث على نحو ما من التصور في ذهن الشخصية أو مدلول النص المطروح للتشريح، إن المكان يعني الجغرافيا، وإن الفضاء يعني الأجواء العليا لا سيادة لأي بلد فيها، والفضاء يعني الفراغ بالضرورة أما المجال فقد يعني الحيز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما. بينما الحيز في تصورنا واستعمالنا الذي دأبنا عليه قادر على أن يشمل كل ذلك بحيث يكون اتجاهها، وبعدها، ومجالها، وفضاءها، وجوارها وفراغها، وامتلاءها، وخطا في أي شكل من أشكال الهندسية للكثيرة.⁹⁰

فالحيز يصبح بهذا المعنى الذي يورده عبد الملك مرتاض، ونتبناه في هذه الدراسة أشمل من مصطلح المكان، والفضاء، فهو قد يكون حيزاً متخيلاً يرسمه الخيال الشعري وتجسده للصورة الشعرية أو ترسمه صور الكلمات.

بنية الحيز في المذبح/ الصاعد

الحيز المحدد المعالم:

إذا كان المذبح في الاستعمال العادي للغة يوحى بالفناء، وانعدام الحركة، والتحول من حالة الحياة، إلى حالة الموت، فإن الشاعر قد أضفى على هذه الكلمة "العلامة" بعدا دلاليا، أخرجها من الاستعمال العادي للغة، وحولها إلى إشارة حرة يحدد معناها السياق.

⁹⁰ عبد الملك مرتاض - المرجع السابق.

إن البيت الأول والثاني من القصيدة يحددان معالم الحيز، ويرسما بداية، ونهايته (من الزنزانة بسجن بربروس إلى المقصلة)، وإن كان شطر البيت السادس يوحي بامتداد حركة البطل (ووافى السماء يرجوالمز يدا).

قام يختال كالمسيح ونيدا

يتهادى نشوان يتلوالنشد

وامتطى مذبح البطولة معر

اجا ووافى السماء يرجوا المز يدا

الحيز اللامتناهي

ثنائية الأرض/ السماء

وامتطى مذبح البطولة معر

اجا ووافى السماء يرجوالمز يدا

إن بطل "الذبيح الصاعد" لا يعرف التوقف عند مكان محدد، ينطلق من الأرض، ويظل يخترق الأمكنة بحثا عن المكان الذي يوفر له الاستقرار الأبدي، فيبدأ باختراق "المذبح" هذا المكان المحدد بأبعاده المعرفية "المقصلة" للدال على الفناء، وانعدام الحركة، يتحول إلى مكان عبور لا تتوقف عنده الحياة، ويتم اختراقه أيضا إلى حيز آخر غير محدد الأبعاد "السماء".

إن الحيز اللامتناهي "السماء" يتم اختراقه أيضا من طرف البطل هذا الحيز الأخير نجهل عنه كل شيء، نجهل موقعه، أبعاده يمكن أن نسميه بالحيز الغيبي.

ويتناص بيت مفدي زكريا

وامنطى.....

ووافى السماء يرجوالمز يدا

في الرؤيا مع بيت الشاعر النابغة الجعدي

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا

وإنا لنرجوا فوق ذلك مظهرا

فالنابغة للجعدي عندما سأله الرسول محمد عليه الصلاة والسلام

وقد انشد الشاعر بين يدي رسول الله هذا البيت قال رسول الله

عليه الصلاة والسلام إلى أين يا نابغة؟

قال إلى الجنة.

فضحك الرسول عليه الصلاة والسلام وقال إلى الجنة إن شاء الله

واعتقد لو قدر الله للشاعر مفدي زكريا أن يعود إلى الحياة وسألناه

عن قوله

....."ووافى السماء يرجوالمزيذا "

لكان جوابه مطابقا لجواب النابغة، يؤكد ما نذهب إليه قول مفدي زكريا

زعموا قتله..... وما صلبوه

ليس في الخالدين عيسى الوحيد

فإشارة الخلود توجه متلقي البيت الشعري نحو مكان غير محسوس،

يصعب علينا تحديد أبعاده المادية، وإنما صورته يرسمها المتلقي

وفق ثقافة دينية تؤمن بأن الإنسان بعد الموت سينتقل إلى العيش في

مكان غيبي، وهو الدار الآخرة، ومن صفة هذه الأخيرة الخلود، أي

يخلد فيها الإنسان إما في الجنة وإما في النار.

إن هذه الصورة موجهة إلى متلق خاص يكون قادرا على فك شفرة المرسل/الشاعر فهي شفرة ذات دلالة ثقافية من نوع خاص لا تجد تفسيرها إلا لدخل ثقافة تؤمن بالثنائية للمكانية الدار الدنيا/ الدار الآخرة.

إن التناص في قصيدة الذبيح الصاعد لا يقتصر على بيت الشاعر النابغة الجعدي وإنما هناك بنيت نصية متنوعة (دينية _ تاريخية _ تراثية تفاعلت، وانصهرت في نص الذبيح الصاعد، لأن كل نص(بشري)* هو في الحقيقة تناص كما تقول جوليا كريستيفا Julia Kristeva.⁹¹

ويذهب امبراطوايكو إلى أن التناص هو تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى⁹²

فكل نص حسب كريستيفا Kristeva وايكو Eco. إنه عبارة عن تراكمات، وتفاعلات، وتحولات نصية، إنه محصلة لقراءات نصوص سابقة، قد تختفي معالمها، أو تظهر محتشمة على خريطة النص الجديد. ولعل هذا ما يجعل القارئ العادي يعجز في الكثير من الأحيان على القبض على هوية النصوص المتناصه، ويحтар في تحديد كينونتها، إذ فعل التناص يشتغل في الواقع -كما أشرنا من قبل - على لعبة الظهور، والإضمار " لكن ذكاء للقارئ وثقافته للواسعة تجعلانه يضع يده على التناص بين النصوص " ⁹³.

* كلمة بشري التي بين قوسين هومن إضافتها

91

92 علال سنقرقة - المتخيل والسلطة - رابطة كتاب الاختلاف الجزائر ط 1 2000 ص

235

93 امبرطوايكو - مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد نقلا عن كتاب في أصول

الخطاب النقدي الجديد- تر أحمد المديني - دار الشؤون الثقافية لعامة - بغداد ط 2 1989

والتناص في قصيدة الذبيح الصاعد يتنوع بتنوع البنيات النصية المستعارة ، والقبض على هذه الاستعارات يحتاج بالفعل إلى ثقافة تاريخية، تراثية، دينية. فإشارة "هوشي منه" التي وردت في النص- على سبيل المثال - تفتح فضاءه على حقبة تاريخية لها خصوصية، وتأثيرها في تاريخ الحركات التحررية في العالم الثالث.

قائمة المصادر والمراجع

- صالح الخرفي-في الألب الجزائري الحديث - محمد سعيد الزاهري - المؤسسة الوطنية للكتاب -1986
- يحي الشيخ صالح - شعر الثورة عند مفدي زكريا - المؤسسة الوطنية للكتاب
- صالح الخرفي -الشعر الجزائري - المؤسسة الوطنية للكتاب -1984
- أبو القاسم سعد الله -دراسات في الدب الجزائري الحديث -دار الآداب - بيروت - ط2/1977
- بيرس نقلا عن سعيد بنكراد - السيميائيات مفاهيمها، وتطبيقاتها- - مطبعة النجاح الجديد - الدار البيضاء المغرب - 2003- ص:60/61
- أحمد بم محمد المقرئ التلمساني - نفح الطيب من غصن الأندلس للطبيب - ت-إحسان عباس-ج5 - دار صادر بيروت لبنان 1968 ص: 289
- تفسير الفخر الرازي -مج الأول -ج الأول - دار الفكر - بيروت - لبنان - ط1، 1981 - ص 185
- المصحف الشريف - سورة الفاشية - الآيات 17/18/19.
- محمود شكري الألويسي البغدادي -روح المعاني- مج 29/30 - دار أحياء التراث العربي، بيروت- ص 116
- 6أحمد بن فارس- معجم مقاييس اللغة - مج 5 -تحقيق عبد السلام هارون- دار الجيل بيروت ص 444
- ينظر المصدر السابق - ص 111
- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني- شرح المعطيات السبع - دار الكتب المصرية - 1976
- المرجع السابق
- المصحف الشريف - سورة النحل - الآيات 15/16
- بن كثير - تفسير القرآن الكريم - ج2 - دار الشهاب الجزائر
- يحي عبد الأمير شامي - النجوم في الشعر العربي- دار الأفق الجديدة

ببرقت-ط1/1982 ص 51

- شهاب الدين محمد بن أحمد البشبي - المستطرف في كل فن مستظرف-ج2

- تحقيق درويش الجويدي - المكتبة العصرية - بيروت -2001 ص 147

- علي بن الحسن السعودي - مروج الذهب ومعادن الجوهر - ج2 - مؤلف للنشر - الجزائر.

- ماري زياده - السيمياء والأسطورة - مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الإنماء القومي - بيروت عدد38 آذار - 1986

- الجاحظ- الحيوان ج4 - تحقيق عبد السلام محمد هارون - دار الجبل - بيروت ص 466

- السعودي - المرجع السابق

- الخليل بن أحمد الفراهيدي - معجم العين - دار إحياء التراث العربي - بيروت -لبنان ط1/2001 - ص 1050

- أحمد بن فارس -معجم مقاييس اللغة -تحقيق عبد السلام محمد هارون -ج6 - دار الجبل - ص110

- الزمخشري -أسس البلاغة - المكتبة العصرية - بيروت -ط1/2003 - ص 903

- تفسير الفخر الرزقي -المجلد الخامس عشر- ج29/30/دار الفكر - 1981/1401

- الجاحظ - البيان والتبيين - وضع حواشيه موفق شهاب الدين -ج3 - دار الكتب العلمية -بيروت - لبنان ط2/2003/ص 60

- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي - كتاب العين - دار إحياء التراث العربي - بيروت - لبنان- ط1/2001.

- محمد كشاش -لغة والحواس - المكتبة العصرية- بيروت - ط1/2001/ 21

- عبد الله إبراهيم - سعيد الغنمي - عواد علي - - معرفة الآخر - المركز الثقافي العربي-ط2/1996/ص73

- الجاحظ - الحيوان - ج4 - تحقيق عبد السلام محمد هارون - دار الجبل - بيروت 1996 ص 474

- فريدنان ده موسير- محاضرات في الأسمنية العلمية- ترجمة يوسف غازي- مجيد النصر - المؤسسة الجزائرية للطباعة -1986 - ص 4

- برنار توسان - ماهي السيميولوجيا ترجمة محمد نظيف - إفريقيا الشرق - ص 9
- عبد الله إبراهيم سعيد القنمي - عواد حسن - المرجع السابق - ص 84
- ميشال ارفيه - جان كلود جيرو-لوي باتييه - جوزيف كورتيس - السيميائية - أصولها - وقواعدها - ترجمة رشيد بن مالك - منشورات الاختلاف - الجزائر - 2002 - ص 31
- روبرت شولز - التسمياء والتأويل - ترجمة سعيد القنمي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط1/1994
- محمد زغول سلام - معاني المعاني لأبي بكر الرازي - منشأة المعارف بالسكندرية - ب.ط.ب.
- أمبارك حنون - دروس في السيميائيات - دار توبقال - المغرب - ط1/1982
- أميرطوايكو- التأويل بين السيميائيات - والتفكيكية - ترجمة سعيد بنكراد - المركز الثقافي العربي - ط1/2000/ص85/86
- مارتن هيجر - إتشاد المنادى - ترجمة بسام حجار - المركز الثقافي العربي - 1/1994/ص4
- المرجع نفسه - ص10
- روبرت شولز - المرجع السابق - ص 15
- عبد الرحمن بدوي - الموت والعبقريّة - وكالة المطبوعات الكويت ودار القلم بيروت لبنان ص 42
- مفدي زكريا الذهب المقدس ص 71
- يحيى الشيخ صالح - شعر الثورة عند مفدي زكريا - دار البعث ط 1 1987
- ص 189 190
- مفدي زكريا - الذهب المقدس ص 71
- نفس المصدر ص 10
- أبولوس إبراهيم الشمسان الفعل في القرآن الكريم تعديته ولزومه - ذات السلاسل للطباعة والنشر - الكويت.
- عبد الله محمد الغلامي - تشريح النص - دار الطليعة بيروت - ط1. 1987. ص 40

- علي حرب - قراءة ما لم يقرأ - نقد القراءة - الفكر العربي المعاصر ك 2 شباط 1989
- سامي سويدان - النص اللّازم، النصّ المتعدي - الفكر العربي المعاصر - تموز، آب 1988
- سامي سويدان - المرجع السابق
- عبد العزيز بن عرفة - القراءة الإبداعية - مجلة الثقافة - تونس 86/48
- أحمد الطريسي - تحليل الخطاب الشعري - دار توبقال - المغرب ط 1 1987
- ينظر مفدي زكريا - ديوان اللهب المقدس ص 9 - 10
- جان كوهن - هنية اللغة الشعرية - تر - محمد الوالي ومحمد الصري - دار توبقال - المغرب
- جان كوهن - المرجع السابق.
- مفدي زكريا - قصيدة الذبيح الصاعد - ديوان اللهب المقدس ص 9
- مفدي زكريا - قصيدة الذبيح الصاعد - ديوان اللهب المقدس ص 9
- سورة النساء الآية 15
- سورة آل عمران الآية 169
- مفدي زكريا - المصدر السابق - ص 11
- عبد الملك مرتاض - أ، ي دراسة سمبائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر
- ينظر ماهر عبد القادر محمد علي - مشكلات الفلسفة - دار النهضة العربية - بيروت 1984
- عبد الملك مرتاض - المرجع السابق.
- علل سنقوفة - المتخيل والسلطة - رابطة كتاب الاختلاف الجزائر ط 1 2000 ص 235
- علل سنقوفة - المتخيل والسلطة - رابطة كتاب الاختلاف الجزائر ط 1 2000 ص 235
- امبرطوايكو - مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد نقلا عن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد - تر أحمد المديني - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ط 2 1989

ملحق القصائد

الذبيح الصاعد

نظمت في سجن بربروس في القاعة التاسعة في الهزيع الثاني من الليل أثناء تنفيذ حكم الإعدام على أول شهيد دشن المقصلة المرحوم أحمد زبانة وذلك ليلة 18 جويلية (تموز) 1955.

قام يختال كالْمسيح ويُـدَا

يتهادى نشوان يتلو النشيدا

باسم الثغر كالملاك أو كالمط

فل يستقبل الصباح الجديد

شامخا أنفه، جلالا وتيهـا

رافعا رأسه ينجي الخلود

رافلا في خلاخل، زغردت تملأ...

من لحنها الفضاء البعيد

حالما كالحليم، كلمه المجـد

فشد الحبال يبغي الصعود

وتسلمى كالروح في ليلة القـدر

سلاما يشع في الكون عيدا

وامتنطى مذبح البطولة معـر

اجا وافى السماء يرجو المزيد

وتعالى مثل المؤمن، يتلـو

كلمات الهدى ويدعو الرقود

صرخة ترجف العوالم منها
 ونداء مضى يهز الوجوه
 اشنقوني، فلمت أخشى حبالا
 واصلبوني فلمت أخشى حديدا
 وامتلئ سفر محياك جلادي.....
 ولا تلتئم فلمت حقودا
 واقض يا موت في ما أنت قاض
 أنا راض إن علش شعبي سعيدا
 أنا إن مت، فالجزائر تحيا
 حرة مستقلة، لن تبعدا
 قولة ردد الزمان صدادها
 قدسيا، فأحسن الترديدا
 أحفظوها زكية كالمنالسي
 وانقلوها للجبل ذكرا مجيدا
 وأقيموا من شعرها صلوات
 طيبات، ولقوها الوليدا
 زعموا قتله.....وما صلبوه
 ليس في الخالدين عيسى الوحيدا
 لفه جبريل تحت جناحها
 به إلى المنتدى رضيا رشيدا
 وسرى في قم الزمان ترباتا
 مثلا، في قم الزمان شرودا

يا ربنا ، أبلغ رفاقك عنا
 في السماوات، فقد حفظنا العهودا
 وأروعن ثورة الجزائر، للأفـ
 لاء، وللكائنات نكرا مجيدا
 ثورة، لم تكن لبغي، وظلم
 في بلاد، ثارت تفك القبرودا
 ثورة، تملأ العوالم رعبا
 وجهادا، يذروالطغاة حصيدا
 ثم أتينا من الخوارق فيها.....
 وبهرنا، بالمعجزات الوجودا
 واندفعنا، مثل الكواسر نرتا
 د، المنايا وثلثقي البارودا
 من جبال، رهيبة شامخات
 قد رفعا على دراها البنودا
 وشعاب، ممنعات براها
 مبدع الكون للوغى أخذودا
 وجيوش، مضت، يد الله تـز
 جيبها للنصر وتحمي لواءها المعقودا
 من كهول يقودها الموت للن
 صر، فتفتك نصرها الموعودا
 وشباب، مثل النصور، ترامى
 لا يبالي بروحه، أن يجودا

وشيوخ، محنكين، كرام
 ملئت حكمة ورأيا سديدا
 وصبايا، مخدرات تبسارى
 كالنبوءات تستفز الجنودا
 شاركت في الجهاد آدم حوا
 ه، ومدت معاصم وزنودا
 أعملت في الجراح، أنملها الل
 دن وفي الحرب غصنها الأملودا
 فمضى، الشعب بالجمالجم بيني
 أمة حرة، وعزا وطيدا
 من دماء، زكية، صبها الأح
 رار في مصرف البقاء رصيда
 ونظام تخطه "ثورة التحـ
 رير" كالوحي، مستقيما رشيدا
 وإذا الشعب غارلته الأمانى
 هام في نيلها، بك السدودا
 سكت الناطقون وانطلق الر
 شاش، يلقي إليك قولا مفيدا
 "نحن، ثرنا فلات حين رجوع
 أوننل استقلالنا للنشودا
 يا فرنسا، أمطري حديدا ونارا
 واملني الأرض والسماء جنودا

وأضرميها عرض البلاد شعال
يل، فتندوا لها الضعاف وقودا
واستثبطني على العروبة غيظا
واملني الشرق والهلال وعيدا
سوف لا يعدم الهلال صلاح الد
ين فاستصرخي الصليب الحقودا
واحشري في غياهب المسجن شعبا
سيم خسفا، فعاد شعبا عبيدا
واجعلي، "بربروس" مثوى الضحايا
إن في بربروس مجدا تليدا
واربطني، في خيلثم الفلك الدو
ار حبلا، وأوثقي منه جيـدا
عطلي، سنة الإله كما عـط
لت من قبل "هوشمين" المريدا..
دولة الظلم للزوال، إذا مـا
أصبح الحر للطغاة مسودا
ليس في الأرض سادة وعبيد
كيف نرضى بأن نعيش عبيدا
أمن العدل، صاحب الدار يعرى
وغريبا يحتل قصرا مشيدا
فيجوع ابنها، فيعدم قوتـا
وينال الدخيل عيشا رغيدا
ويبيع المستعمرين حماها
ويظل ابنها، طريدا شريدا

قصيدة فاشهدوا

نظم بسجن بربروسفي للزناينة رقم 29 تاريخ 15 ابريل (نيسان)

1955

قسما بالنازلات الماحقات.. والدماء الزاقيات، الطاهرات
والبنود اللامعات، الخافقات.. في الجبال الشامخات، الشاهقات
نحن ثرنا فحياة، أو مات...
وعقدنا العزم... أن تحيا الجزائر

فاشهدوا

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنا
لم يكن يصفى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البرود وزنا

فاشهدوا

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا
وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هماتنا نرفع بنجا
جبهة التحرير أعطيناك عهد
وعقدنا أن تحيا الجزائر

فاشهدوا

صرخة الأوطان في ساح الفدا اسمعوها واستجيبوا للتنداء
واكتبوها بدماء الشهداء وقرؤوها لبني الجيل غمدا
قد مددنا لك يا مجد
وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا

قصيدة الشاعر

دمدم الرعد وهزنا الرياح... حطموا الأغلال ومضوا للسلاح
حطموها وهتفوا ملء الأثير يا... فرنسا اشهدي اليوم الأخير
يا رفاقي في الذرا، في السجن، في القبر، وفي آلام جوع عسي
قهقهة القيد برجلي يا رفاقي، حدقوا... فالثار يجتر ضلوع عسي
يا جنون الثورة الحمراء، يجتاح كياني ومغامرات ربوع عسي
أقسمت أُمي بقيد جروحي، سوف لا تمسح من عين دموع عسي
أقسمت أن تمسح الرشايش، والمدفع، والجرح، بمندبل دموع عسي
أقسمت أن تغسل الجرح.. وتعدوشطة تضرم أحقاد الجموع
أقسمت أن تحمل المدفع مثلي، أنا ترش الدرب بالعطر الخطيب
أن أراها ضربة عزاء تغزوبسمة السفاح في السهل الخصوب
أقسمت أن ترضع الفجر وأختي في ضفاف الموت، في عنف للهب
أقسمت أن تسقي الأشلاء شوقا، وحنانا، وعطورا في الدروب
أقسمت أن تحفر القبر معي..... قبر فرنسا وتغني للحياة
أن ترى الطافي هشيمًا، تحت أقدام رفاقي، تحت أقدام فتاتي
عبر (أوراس) نشيدي، وعروقي، وعلاي، وعصاري نكرياتي
هذه أوراس أحلام ثقيل في رؤى الجلا في وعي الجناة

أنت (أوراس) أنا ملء كبتي، وأنا الإعصار في عيد الطفـاة
 وأنا الرعب الذي هز فرنسا ولوى القيد وغنى للحبـاة
 يا صرير الثأر يسري في شظايا ضربتي نار تناعي أمنياتي
 يا صرير الموت يغري ضربتي أن تنشر الرعب بآمال الطفـاة
 أنا جبار، ورعد، واتفجار، أحمل الفجر بأيـد دماـيات
 وأحس الريح تعوي في ضلوعي، وتدوي في حقولي في لهاتي
 ورفاقي كمنوا في ثنية الوادي وفي السحب وفي كوخ الرعاة
 صوبوا المدفع للسجن، وباتوا شهباً ترعى سجيناً في الحياة
 يا رفاقي في الرزايا في حديث الكوخ في الآهات في قطف الدموع
 قهقه القيد برجلي يا رفاقي حدقوا... فالنار بجتر ضلوعي
 ودبيب الثأر في جسمي ضرام وأزيز وارتعاش واهتـاج
 يا رفاقي ركزوا المدفع في السفح وفي قلب الروابي والفجاج
 حدقوا خلف الروابي.... تلك أشباح حيارى وأطفنوا نور السراج
 ألبسوا الصفصاف، والكوة، والصخر، ونوبوا بين أشداق الفجاج
 بضع ساعات ونصلوهم سعيراً خبر الرشاش يرنوا للعبـاد
 قد أطلوا لغتوهم قصة المدفع والبعث دفوقاً في الوهـاد
 لغتوهم غصبة الأحرار ترويهـم فناء وانهزاما وحـدادا
 يا رفاقي في الأمـتي في حديث الكوخ في الآهات في قطف الدموع

قهقهه القيد برجلي يا رفاقي حققوا فالتأثر يجتر ضلوعــــــــــــــــي
ها أنا أصغي لطفلي يتقنى وينادي قد مضى عهد الخنوع
وأرى قريبي عجاجا داكنا يحبو كطفلي... إنها ألف صبيــــــــــــــــة...
قد عشقن الدم في المهد فأسرعن طرابا لعناق البندقيــــــــــــــــة
ورأى زويدة سوداء تدوكجنوني إنها تعدو إليــــــــــــــــة
تخطف المدفع مني... قلت من أنت؟ فقالت أنا بكر عربيــــــــــــــــة
قذفتني موجة البعث فداء.... أنا للثورة من أمة هديــــــــــــــــة
أين أشلاء خطيي يا رفاقي أنا للأشلاء شوقا وهيــــــــــــــــام
أنا شلوملهم يحنو على موجة الرشاش في عنف الظــــــــــــــــلام
يا رفاقي في الأماني في الجزائر قد غفا حلمي على أشلاء ثائر
وهوى شعبي أعاصير الكفاح حطموا الأغلال وامضوا الســــــــــــــــلاح
حطموها واهتفوا ملء الأثير يا فرنسا شهدي اليوم الأخــــــــــــــــر.

فهرس المواد

05	مقدمة
17	السمة بين التراث العربي القديم والنقد الحديث
19	العلامة في التراث العربي العلامة في النقد الحديث
35	سوسير وعلم للعلامة
41	أسئلة النص
41	أسئلة الشعر
41	رؤية القصيدة وأصيدة الرؤيا
55	*الثورة وتغير الدلالة
57	*في مفهوم الثورة
59	القراءة الجيوسياسية
63	*تحول في الرؤيا تحول في الدلال
68	*ثنائية الظلام/ الفجر
75	في فلسفة الموت
77	مستويات الموت
78	ثنائية موت الوطن/ حياة الوطن
79	ثنائية موت الوطن/ حياة الوطن
81	ثنائية موت الجسد/ خلود الروح
81	ثنائية نبيح/ صاعد
84	سكون/ حركة
84	حركة سكون
86	مستويات الدلالة



إن عملنا في هذا الكتاب يسعى إلى تحقيق هدفين اثنين،
أولهما استثمار بعض آليات المنهج السيميائي لتحليل
الشعر الجزائري، وثانيهما تطبيق هذا المنهج على
قصيدتين من شعر الثورة، إحداهما من الشعر الحر،
والأخرى من الشعر الخليلي، حتى نبين كيف أثرت
الثورة التحريرية في الدلالة، والرؤيا الشعرية.

710
9
85

Bibliotheca Alexandrina



0548270